marcel petrișor

Estetica azi ● Simbolul esteticii moderne ● Estetica interpretaționalistă a lui Georg Lukács ● Estetica fenomenologică a lui Edmund Husserl ● Arta, modalitate de revelare a esenței ființei ● Estetica problematicului ● Un estetician al lumii tehnicizante: Max Bense ● Concluzii ● Bibliografie selectivă.

curente estetice contemporane

editura univers

MARCEL PETRIŞOR

CURENTE ESTETICE CONTEMPORANE



Coperta colecţiei: Sergiu Georgescu

CURENTE ESTETICE CONTEMPORANE

MARCEL PETRIȘOR

București, 1972
Editura UNIVERS

ESTETICA AZI

Pusă de la început sub egida autoritară a lui Aristot şi I. Kant, estetica a ajuns, după atîtea veacuri de existenţă, la o mare răscruce. Unii dintre teoreticienii secolului nostru o contestă total ca disciplină filozofică, iar alţii numai sub formele ei tradiţionale. Pentru acest motiv, într-o prezentare a curentelor estetice contemporane ca aceea pe care am intenţionat-o, am socotit că cel mai important fapt este de a-i oferi cititorului mai întîi o perspectivă cît mai largă asupra diverselor concepţii estetice discutate astăzi şi apoi analiza lor critică.

Acest incurs va fi însă practic imposibil dacă nu vom porni de la înscrierea esteticii într-un context istoric. Dezvoltîndu-se pe căi proprii, precizîndu-şi şi delimitîndu-şi obiectul, fiecare estetică se naşte şi moare o dată cu sistemul de gîndire care a generat-o, căci n-a existat nici un mare gînditor care în desfăşurarea filozofiei sale să nu fi abordat şi problema frumosului, după cum de altfel n-a existat nici un mare estetician care, chiar dacă n-a avut un sistem propriu de gîndire, să nu fi aderat sau să nu-şi fi însuşit principiile vreunuia din cele existente.

Din multitudinea curentelor şi orientărilor estetice vehiculate astăzi, legate de nume proeminente ale unor esteticieni notorii, dar şi de numele unei sumedenii de teoreticieni mai puţin afirmaţi, ne-am oprit mai insistent doar la cinci curente estetice din veacul nostru, considerate drept cele mai importante. Pe acestea am încercat să le explicăm mai întîi, pentru ca apoi, raportîndu-le la sistemele filozofice generative, să arătăm de unde provin, cum apar, cum se degajează din sistemul respectiv de gîndire şi cum se aplică la fenomenul artistic contemporan, urmînd, în expunere, firul cronologic al existenţei lor.

Realitatea istorică a secolului al XX-lea, complexitatea fenomenelor, dinamica societăţii moderne fac aşadar ca tabloul actual al esteticii contemporane să înscrie neapărat,

alături de curente estetice generate de marxism, şi o serie de alte curente nemarxiste pe care le abordăm cu scopul de a pătrunde cît mai adînc şi în această gîndire estetică vizînd, pe alte coordonate, să dezvăluie tainele unei lumi în care necunoscutul creşte în aceeaşi măsură în care se lărgeşte şi sfera cunoaşterii.

Stabilind geneza cîtorva principii estetice fundamentale contemporane, precum şi modul în care ele se degajă din sistemele filozofice respective, vom căuta apoi ca în cursul discuţiei să facem şi toate observaţiile şi delimitările pe care ni le impune subiectivitatea lor, arătîndu-le limitele, locul în evoluţia esteticii ca disciplină filozofică, şi în ce măsură gîndirea acestor teoreticieni poate fi preluată şi valorificată de o estetică cu rol funcţional.

Husserl, Heidegger şi Lukács — şi prin acesta din urmă, indirect, Hegel — au ocupat mai mult cîmpul atenţiei noastre, pentru că aceştia au fost gînditorii care au generat cele mai mari curente estetice contemporane. Dacă însă nici Husserl şi nici Heidegger nu şi-au încununat filozofia cu cîte o estetică aparte, cum au făcut Hartmann, de pildă, sau Hegel, aceasta nu înseamnă că ei au dat o mai mică atenţie problemei. Dimpotrivă, atît în opera unuia cît şi a celuilalt, problema esteticului este o problemă fundamentală cu implicaţii ontologice, în sistemul fiecăruia ea fiind prinsă în complicata reţea de gînduri din care am încercat s-o desprindem, stabilindu-i principiile şi metodologia.

Intrînd în sfera esteticii marxiste, care infirmă gratuitatea frumosului şi ridică pe prim plan interferenţa dintre etic şi estetic, vom discuta importantul aport pe care esteticianul Georg Lukács îl aduce în fundamentarea esteticii moderne.

Dar şi în cazul lui Georg Lukács se cuvine să formulăm delimitările necesare. Ca gînditor, el este hegelian, şi specificul esteticii sale — interpretarea dialectică a fenomenelor — este acelaşi cu al maestrului său. În plus, Lukács se călăuzeşte după concepţia marxistă privind suportul material al frumosului. Pentru acest motiv de altfel, într-o concepţie materialist-dialectică despre lume şi viaţă, estetica

lui Lukács apare ca fiind cea mai de seamă dintre esteticile de acest gen, din aceleași principii trăgîndu-se apoi și A. Gramsci, L. Goldmann, Tudor Pavlov și A. Moranski, cu alte cuvinte întreaga pleiadă de gînditori și esteticieni marxiști contemporani.

În limitele acestor mari tentative distincte, estetica secolului al XX-lea ne oferă însă și exemplul unor punți de legătură, anume create parcă pentru a reduce diversitatea multiplelor perspective. Astfel, N. Hartmann prin estetica sa, și J.-P. Sartre, prin *l'Imaginaire* și *Qu'est-ce la littérature,* încearcă să unească într-o singură viziune, cel puțin în acest domeniu, existențialismul cu fenomenologia, iar M. Bense pe aceasta din urmă, într-un fel, cu matematica. De asemenea am căutat să distingem în operele lor și mai ales la Sartre, influența pe care dialectica, mai mult sau mai puțin bine înțeleasă de acești filozofi, a exercitat-o asupra lor — aceasta constituind, pentru noi, o latură interesantă a gîndirii lor. Cel mai important însă și cel mai înrudit cu o concepție funcțional estetică, dintre toate aceste curente, ni s-a părut a fi fenomenologia.

Din aceste trei mari curente, fenomenologia, existențialismul și materialismul dialectic, se trag aproape toți esteticienii contemporani.

Max Bense, A. Moles, H. Frank, creatori ai esteticii informaționale, Roland Barthes, Hugo Friedrich, semiologi sau susținători ai analizelor structurale făcute pe baze estetice, și avangardiștii Umberto Ecco, Christian Metz și Țvetan Todorov, toți pot fi considerați cu deplină certitudine ca descinzînd din curentele mai sus amintite. De aceștia din urmă însă ne-am ocupat mai puțin pentru că, după cum am spus, în studiul nostru am urmărit atît probleme de istoria esteticii, cît și stabilirea unor filiații și principii supraordonatoare în acest vast domeniu.

Trebuie să ne referim în discuția noastră și la M. Heidegger, pentru că dintre toți gînditorii contemporani în viață, el pare a fi cel mai obsedat de destinele artei, și nu este întîmplător, dacă ne referim la ce și cum gîndește el, că arta în filozofia lui are cel mai mare rol în descope-

rirea mult ascunselor esenţe spre care din totdeauna a ţintit şi ţinteşte spiritul uman.

În ceea ce priveşte estetica intuiţionistă croceană şi esteticile neokantiene de tipul celor prezentate de J. Volkelt, T. Lipps, M. Dessoir, ele pot fi tratate nu atît în sine, cît în corelaţie cu cele apărute ca o reacţie împotriva lor, unele, în concepţia noastră, fiind jaloanele în funcţie de care s-au constituit celelalte.

Socotim apoi că este necesară constituirea unei viziuni valorice de ansamblu asupra celor mai importante curente estetice contemporane, nu atît pentru că estetica s-ar afla acum într-un impas, ci pentru că între sistemele filozofice generative, ea îndeplineşte totuşi funcţia de punte de legătură. Desigur însă, estetica nu e o garanţie a sudurii acestora — deşi estetic privind lucrurile, şi mai ales gîndindu-le astfel, mare parte din urît şi neînţelegerile oamenilor ar fi mai uşor de înlăturat — dar ca încercare totuşi e singura care se străduie să refacă, în acest domeniu al frumosului, unitatea dialectică a lumii.

SIMBOLUL ESTETICII MODERNE

În afirmaţia hegeliană că timpul marei arte a trecut o dată cu grecii — idee cu care Hegel operează în *Prelegerile* sale de estetică, explicînd disoluţia formelor clasice din artă —, se ascunde de fapt ideea unei metamorfoze cu un infinit grad de *deschidere*. Gînditorul german pune disoluţia artei greceşti pe seama dispariţiei zeilor (concepte cheie de altfel nu numai pentru înţelegerea mitologiei, ci şi a artei provenite din ea). Cu toată *imortalitatea* lor însă, aceşti zei purtau în sinea lor germenii unei descompuneri care se declanşa numai la perceperea vinei. De altfel, moartea zeului Pan nu s-a produs decît în urma constatării nemăsuratei sale vini ; o vină atît de groaznică încît, întrecînd limitele imaginaţiei, i-a adus nefericitului culpabil cea mai teribilă pedeapsă : aceea de a fi ucis şi mîncat de ceilalţi zei. Nu se spune însă în mitologie care anume a fost vina lui, atîta doar că inimaginabilă fiind, fireşte şi pedeapsa a fost pe aceeaşi măsură şi aproape de neconceput. Dar dacă zeii s-au răzbunat pe Pan pentru introducerea inimaginabilei vini în lumea lor, pulverizîndu-l, nici *părţile* nefericitului zeu, digerate, n-au produs un mai mic efect în *firea* celorlalţi confraţi şi-n *conştiinţa* muritorilor. Pe cei dintîi i-au descompus, prelungind astfel damnarea la care singuri s-au sortit, iar pe ceilalţi i-au eliberat de tirania unor forme care proliferează uluitor, pierzîndu-şi încetul cu încetul caracterul de *criterii*. Vina lui Pan este aceea de a se fi prea *lumicizat*, coborîndu-se printre muritori la nivelul unei vieţi în care singura noimă devenise cea a bunului plac dacă nu chiar a desfrîului.

Înţelegînd primejdia disoluţiei, zeii au reacţionat, profilactic, atît de radical, încît preluînd asupra lor consecinţele degradării, nu şi-au dat seama că vor ajunge în situaţia ca ei înşişi să perpetueze tocmai ceea ce anterior osîndiseră.

Mitul antic, la care se opreşte Hegel pentru a explica un fenomen atît de interesant ca *moartea* artei clasice, în-

chide în el semnificaţiile unui fapt de o adîncă importanţă istorică : necesitatea criteriului. Devenirea este cel mai important proces al fiinţei în dialectica vieţii, dar ea nu se face totuşi decît între doi termeni, antipozi fundamentali ai existenţei, imuabili, între care apoi, spre *ordonare*, deci spre buna decurgere a însuşi mersului devenirii, se inseră şi celelalte categorii, dirijînd procesul din aproape în aproape.

ESTETICA INTERPRETAȚIONALISTĂ A LUI GEORG LUKÁCS

Împărțite în două mari categorii, potrivit bineînțeles unor criterii formale, esteticile contemporane pot fi ori interpretative, ori, pur și simplu, estetici bazate numai pe constatarea faptelor.

Ca și estetica lui Hegel, cea a lui Lukács, bazîndu-se pe același mare sistem de gîndire dialectică, intră în categoria esteticilor interpretative. Ceea ce se poate observa în general cu privire la ea este fundamentarea ei marxistă. Mai exact, pornind de la sistemul și dialectica hegeliană, Lukács dă fenomenului artistic o interpretare consecventă cu *Weltanschauung*-ul său. Conceptul de artă, importantul nucleu al oricărei estetici, este luat și teoretizat de el cu mijloace dialectice. Orientat în sens hegelian, G. Lukács publică mai întîi în 1920 teoria sa despre roman (*Die Theorie des Romans*), în care se ocupă mai mult ca istoric literar de teoria formei și a conținutului epic, după care în 1923 apare *Istoria și conștiința de clasă (Geschichte und Klassenbewusstsein)*, o lucrare-eseu despre mari figuri și opere literare, unde se vorbește despre funcția comunicativă a operei de artă. Preocupările de estetică pură încep propriu-zis cu *Introducerea în Estetica lui Hegel* și cu *Considerații despre estetic* din 1954, ca să se definească într-adevăr ca o estetică marxistă în *Specificul esteticului* (*Die Eigenart des Ästhetischen*).

Specificul acestei estetici, cum am mai spus, îl constituie baza sa materialistă și interpretarea dialectică. Pentru Lukács, purtătorul calităților estetice este întotdeauna substratul material, și nu conștiința, ca la Husserl, de pildă, sau existența, concepută într-un mod heideggerian. Esteticul este privit de el ca evoluînd într-o perspectivă pur dialectică, adică trecînd prin cunoscutele faze ale devenirii hegeliene, teză, antiteză și sinteză. Prin aceasta, dependența esteticii lukácsiste de cea hegeliană devine un fapt evident, cu spe-

cificarea doar că la Hegel şi materia şi frumosul sînt produse ale spiritului absolut, în timp ce la Lukács, primatul materiei, considerată însă ca substrat empiric şi ca o categorie, este indiscutabil. Apropierea şi dependenţa esteticii lukácsiste de cea hegeliană mai rezidă şi în faptul că ambele trebuie socotite, şi de altfel aşa şi sînt, nu ca un sistem metodic de cercetare a esteticului, ci ca un sistem interpretativ.

Estetica lui Lukács vizează nu atît obiectul estetic, ci posibilităţile de comunicare şi de cunoaştere ale acestei categorii. Recunoscînd primatul materiei în determinarea frumosului, îşi raportează cercetarea la marea viziune dialectică a producerii şi comunicării fenomenului estetic şi la concepţia modernă estetică, în care numericul şi statisticul îşi spun cuvîntul cu aceeaşi eficienţă ca şi în microfizică.

Trecînd la interpretarea de fond a esteticii lui Lukács, observăm că pentru el principiul reflectării realităţii implică nu numai procesul care vizează o situaţie fizică a datelor, ci şi conştiinţa socială şi istorică a omului. Forma abstractă a reflectării estetice, aşa cum se prezintă ea în ritm, în simetrie şi în proporţii, nu este unul şi acelaşi lucru cu imitarea în sens concret a frumosului natural.

Cel mai activ principiu însă în apariţia fenomenului estetic este desprinderea sa, prin reflecţie, de pe fondul cotidian al vieţii. Acest act al reflectării estetice este cel mai evocativ, mai eficient, mai cauzal, mai determinativ şi mai puternic act al spiritului uman, sau, mai exact, al raţiunii.

Important la Lukács este faptul că orice implicat intuiţionist, inexplicit şi în afara raţionalului, este exclus din categoria esteticului. Esteticul este o categorie pur raţională provenind din reflexivitatea conştiinţei.

O dată însă constituit frumosul prin acest act, el capătă o autonomie, o statornicie şi o obiectivitate deosebite în raport cu restul lumii obiectuale. În sinea lui, esteticul văzut de Lukács comportă însă şi subiectivitate, ca act de conştiinţă a subiectului care observă şi creează, dar şi obiectivitate, în sensul că întotdeauna există o bază materială de la care porneşte actul reflexiv al subiectului.

Procesul reflectării estetice se mai caracterizează prin aceea că în fiecare act estetic configurativ se observă tendinţa de tipizare a omului, întrucît, spune Lukács, orice proiect estetic poartă în sine amprenta modelului şi acţiunii umane. Totuşi, sfera esteticului şi a obiectului lui îşi au şi ele o nondeterminabilitate esenţială a lor. Interpretativă fiind, estetica lui Lukács se ocupă de frumos ca act constituit, şi mai puţin de o esenţă în sine a frumosului. De altfel era şi firesc să fie aşa, întrucît esteticul este pentru Lukács un act, şi nu ceva existent doar în sine, desprins de orice realitate.

Pentru Hegel, singură fiinţa pură era în starea de a nu avea nevoie de determinaţii. Or, la Lukács iată că şi esteticului — care în fond este o categorie de conştiinţă, provenită din reflexivitatea materiei în ea, adică în această conştiinţă, şi deci supusă determinării, de vreme ce, conform viziunii dialectice, tot ce intră în sfera existenţei cade sub incidenţa determinării — i se conferă dreptul la nondeterminare ; aceasta însemnînd că şi esteticul ar putea să aibă o fiinţă a sa proprie care să includă nondeterminarea.

La Lukács se mai observă şi faptul că sfera esteticului îşi are şi ea un „pluralism" al ei, în funcţie de multiplicitatea posibilităţilor configuraţiei sale, în funcţie deci de pluralitatea aspectuală a modului de a configura. De fapt, aici intervine factorul nondeterminant, întrucît chiar la nivelul reflecţiei, frumosul găseşte multiple posibilităţi de configurare (care exclud orice determinare, sau care cel mult acceptă doar pe cea a configurării structurale a conştiinţei subiectului).

În ceea ce priveşte funcţia sau funcţiile esteticului, cel mai interesant şi important lucru la Lukács este acela că esteticul sau arta în general au la el tocmai funcţia opusă pe care o are, la Marx, marfa.

Dacă în viziunea economică din *Capitalul*, Marx remarca fetişismul ca pe o categorie sub incidenţa căreia cade şi marfa — aceasta însă numai formal, deoarece, pentru cunoscătorul legilor producţiei capitaliste, acest miracol nu există —, Lukács conferă funcţia de defetişizare a obiecte-

lor nu cunoașterii, ci artei în general. Aceasta însă nu contrazice cu nimic teoria formării esteticului, ci dimpotrivă, îl leagă și mai mult de conștiința de care depinde la fel ca și cunoașterea. În fond, fiind un atare act, el și constituie obiectul frumos, dar și neagă orice falsă înțelegere care l-ar socoti altceva decît un act rațional.

Tema corespondenței sau armonizării conținutului frumosului cu forma, concepută tot dialectic, prezintă de asemeni cîteva aspecte semnificative în viziunea estetică a lui Lukács.

Obiectul real, care poate prezenta caracteristicile unui frumos natural, la nivelul conștiinței, în cadrul procesului de reflectare, se poate transforma în obiect mental, pe care însă tot conștiința îl înnobilează, transformîndu-l în obiect, de data aceasta, estetic, prin cunoscutele procese de formare a conceptului, la care se mai adaugă particularitățile frumosului natural (ritm, proporții, armonie), reflectate însă și ele tot la același nivel sub formă de categorii. Deci, conținutul material purtător al frumosului, transformat la nivelul conștiinței în concept, se va armoniza cu categoriile constitutive, reflectate și ele tot într-o formă a conștiinței.

Cu alte cuvinte, armonizarea fiind formă, ea este un proces pur intelectual care se petrece și în creatorul de frumos și în spectatorul căruia îi este adresat obiectul estetic.

Vom avea astfel, în concepția lui Lukács, următoarele categorii : un frumos natural necreat, un frumos artistic, obiectivat în realitate sub forma creației artistice, produs și el al reflecției frumosului natural (armonie, proporție, ritm — deci elemente structurale) la nivelul conștiinței, unde, asupra tuturor componentelor structurale enunțate în paranteză, acționează structurile proprii ale conștiinței subiectului creator sau mai bine zis ale artistului, urmînd ca în procesul de receptare a frumosului de către spectator să se mai adauge încă o reflecție, adică aceea specifică conștiinței acestuia. Și iată că astfel se mai adaugă încă o categorie estetică, cea a frumosului reflectat în conștiința criticului sau a spectatorului, alături de celelalte două care existau deja ca fapte teoretizate în viziunea lui Lukács. Această

meta-categorie a frumosului existent în conştiinţa criticului este noutatea care survine în estetica sa, într-un mod poate neprevăzut dar deductibil totuşi, de vreme ce sistemul ne obligă la această continuare a raţionamentului.

Toate aceste particularităţi şi categorii ale esteticii lui Lukács pledează în favoarea concepţiei sale interpretaţionaliste, care implică însă prin factorul artist şi factorul critic o dublă infinitate de interpretări. Acesta însă nu este un risc, ci o amplificare de perspectivă, prin implicarea celor doi factori, artistul şi criticul sau spectatorul, la nivelul cărora se produce reflecţia frumosului natural, o dată în conştiinţa creatorului şi de două ori în cea a criticului sau a spectatorului. Spunem de două ori pentru critic, deoarece el va reflecta şi asupra frumosului natural şi asupra frumosului artistic produs la nivelul conştiinţei artistului.

Cu această dublă perspectivă, posibilitatea interpretativă pentru critic se amplifică enorm. Posibilităţile de reflectare a aceluiaşi frumos natural în mintea şi sufletul artiştilor fiind infinite, infinite vor deveni şi reflecţiile critice îndreptate asupra noului gen creat.

Caracteristicile sau particularităţile esteticului pentru Lukács se încadrează în două tipuri de sisteme. În sistemul I intră aşa-zisele reflexe estetice pavloviene — stabilite de Pavlov dar interpretate ca estetice de Lorenz şi Arnold Gehlen — constituind factorul „evocativ", adică tocmai trăsăturile specifice ale frumosului natural care determină reflecţia la nivelul conştiinţei, iar în sistemul II, factorii constitutivi ai limbajului, expresie şi el a reflexivităţii pe care o produce lumea reală în conştiinţă.

Prin introducerea acestor factori de limbaj, schema generală interpretaţionalistă a sistemului său estetic se amplifică şi se îmbogăţeşte, mai ales în ceea ce priveşte teoria comunicării, pentru că, prin aceasta, concepţia estetică poate fi privită şi ca o semiotică, simplă pentru artist şi dublă pentru criticul de artă, care poate să interfereze cele două sisteme.

Necesitatea adecvării fondului cu forma, adică a obiectului real cu forma sa reflectată din conştiinţă, şi a acestui

obiect din conştiinţă, existînd abstract, cu forma sa materială, care devine expresia în materie a obiectului reflectat din conştiinţă, constituie nota comună care face ca atît estetica hegeliană cît şi cea a lui Lukács să nu poată fi concepute decît într-o indisolubilă legătură de continuitate, lui Lukács revenindu-i modernizarea şi aplicarea interpretării dialectice la o lume care s-a complicat doar ca semne, şi a cărei materialitate contează pentru Lukács tot atît cît conta pentru Hegel lumea ideii sau a spiritului pur. Ea nu este o estetică finită, întrucît, statistic vorbind, limita interpretaţionalismului creşte paralel cu amplificarea cantitativă a obiectelor create şi, deci, numeric vorbind, vor mai exista tot atîtea aspecte ale frumosului care trebuie considerate cîte ipostaze obiectuale ale creaţiei omeneşti vom avea.

Prin aceasta însă, estetica lui Lukács reprezintă mai puţin o teorie ştiinţifică integrală a frumosului cît un sistem filosofic, care, deşi hegelian în fond, şi mai puţin metodic, este totuşi bazat pe o intuiţie a posibilităţilor formale de care Hegel s-a ocupat foarte puţin.

Devenită astfel sistem de comprehensiune a universului spiritual, estetica sa va tinde prin urmare să reflecte lumea obiectivă în raport de conformitate cu aspiraţiile fundamentale ale omului. În lumina acestui *Weltanschauung* estetic, realismul artistic va trebui să defetişizeze existenţa în toată complexitatea ei, întemeindu-se pe o comprehensiune organică şi totală a realităţii. Dar această defetişizare nu este altceva decît încercarea de a clarifica în lumina unui raţionalism dialectic însuşi procesul de creaţie a lumii reale, proces pe care scriitorul — nemulţumit de starea în care se află el în lume, de acea *Geworfenheit* în care se trezeşte fără voia lui — încearcă să-l *refacă* potrivit vederilor sale. Şi astfel, creaţia artistică va fi un fel de geneză a frumosului şi fenomenologie a spiritului uman.

Este interesant de observat şi la Lukács antinomia care se creează între ştiinţa dezantropomorfizantă a realităţii şi arta care o antropomorfizează. Ambele activităţi sînt caracteristice tendinţei omului de a cunoaşte, dar acelaşi om, după ce a defetişizat universul prin ştiinţă, are nevoie de refeti-

şizarea lui prin artă, în tipare de data aceasta antropomorfizante.

Acest cotidian (*Alltäglichkeit*), la care se referă Lukács mereu în estetica lui, nu este aşadar altceva decît rezultatul unei duble imposibilităţi, aceea de a accepta lumea aşa cum se prezintă ea spiritului înainte de analiză şi aceea de a o recepta în formele rezultate după analiză. Acest proces de nonacceptare iniţială sau ulterioară se vădeşte încă din perioada primitivismului magic, în care Lukács vede începuturile artei. Geneza esteticului va avea deci la el o natură istorică, iar arta, nefiind în concepţia sa o categorie originară a spiritului, va avea un caracter pur social, devenind mult mai tîrziu forma supremă de autoconştiinţă a umanităţii.

În zadar lumea operei de artă va încerca să exprime realitatea în determinările ei obiectiv esenţiale, finalmente această lume imanentă a operei de artă va exprima nu determinări obiective, ci năzuinţe esenţiale ale subiectului creator. Şi astfel estetica va prezenta prin descrierea operei de artă o încercare de transformare a subiectivismului individual în subiectivism cu caracter de universalitate, iar „mimesis"-ul esteticii lui Lukács va fi deci şi o imitare a realităţii, imanente sau transcendente, şi o amplificare a subiectivităţii creatoare.

La baza formării obiectului estetic rămîne totuşi principiul materialist al reflectării realităţii, o reflectare însă care angajează întreaga intersubiectivitate socială şi istorică. Numai istoricitatea conştiinţei marchează fundamental acest mod de formare a obiectului estetic. În actul reflectării estetice, act pur raţional, îşi au însă înfipte adînc rădăcinile şi celelalte acte constitutive ale artei, de unde şi critica profundă pe care o aduce Lukács evaziunilor intuitive, iraţionale sau metafizice. Cu toate acestea efortul său a fost acela de a găsi o sinteză armonioasă între punctul de vedere estetic şi cel social istoric. De aceea specificul şi particularităţile esteticului vor fi strîns corelate cu substratul istoric generativ. În *Istoria dezvoltării dramei moderne* sau în *Teoria romanului*, el încearcă explicarea esteticului prin raportare

la social. Atît configurația dramei cît și a romanului modern, în concepția lui, sînt determinate de caracterul ultramecanizat și alienat al civilizației contemporane.

Aici punctul său de vedere se completează admirabil cu cel al lui Heidegger care, în ultimele sale cărți (*Holzwege* și *Die Technik und die Kehre*), ajunge exact la aceleași concluzii în ceea ce privește caracterul artei și mai ales a celei contemporane. De aici însă pentru ambii decurg anumite concluzii. Pentru Lukács angajarea artei într-un proces de salvare a însuși socialului de consecințele unei dezordonate sau haotice dezvoltări, angajare însă în care, tot el, pretinde artei ca mai înainte de orice să rămînă artă. Numai așa se explică faptul că în studiul său *Sufletul și formele*, esteticianul marxist știe să prețuiască la adevărata-i valoare arta autentică. Fundamentele filozofice ale esteticii sale, spre deosebire de cele ale lui Heidegger, i-au permis o concordanță permanentă cu atitudinea sa socială și niciodată nu l-au împins la dezacorduri esențiale, făcînd propriu-zis ca din aceasta să se nască întreaga estetică marxistă contemporană.



Specific acestei estetici îi este faptul că înlăturînd spiritul pur speculativ, ea va pleca întotdeauna în cercetarea fenomenului artistic de la obiect și nu de la subiect, aplicînd însă și asupra acestuia criterii obiective de judecată, pentru că fără aceste criterii, înțelegerea naturii intime a obiectului cercetat nu este cu putință.

A fi obiectiv însă nu înseamnă a neglija anumite laturi subtile ale existenței, ci dimpotrivă a o considera ca obiect de cercetat în totalitatea ei, dar independentă de subiect.

Datorită însă caracterului ei specific de „obiect imaginar", caracter de altfel subiectiv al artei, cercetarea estetică marxistă a acestui fenomen subiectiv ține seama de anumite caracteristici.

În primul rînd de aceea că arta, fiind produs al unei minți creatoare, devine obiect numai după ce a fost trecut

prin filtrul personalității artistului (personalitate implicată și ea mai întîi de orice în societate și istorie) și apoi că datorită specificității sale, în ceea ce privește relațiile cu existența socială și cu celelalte forme ale conștiinței sociale, arta ocupă un loc aparte în cadrul acestor manifestări.

Realitatea artistică din zilele noastre, îmbogățită cu noi forme (cinematograf, televiziune) de exprimare în noi condiții sociale, culturale și științifice, a făcut ca și judecățile de valoare ale esteticii să se îmbogățească o dată cu creșterea complexității ei, iar estetica generală marxistă să depășească unilateralitatea multor sisteme într-o viziune de sinteză generală în care să se înglobeze și arta europeană, și cea asiatică și neagră.

E adevărat însă că orice concepție artistică despre lume și viață, specifică operelor de artă, presupune și un anumit mod de a privi lumea, dar analizînd totuși acest mod (care poate fi și nemarxist), nu înseamnă și a reduce valoarea artistică respectivă la valoarea științifică subjacentă (realistă sau idealistă) a ideologiei la care ea aderă.

De aceea de fapt estetica marxistă poate critica sau respinge anumite estetici nemarxiste, nu însă și operele care au fost create într-o altă lumină ideologică. Pentru că arta nu se poate reduce la ideologie sau la o anumită concepție despre lume, și estetica va avea un regim aparte, acest domeniu fiind unul dintre cele în care ideile pot circula mult mai ușor pe plan mondial.

Estetica marxistă va pleca deci de la concepția marxistă despre lume și viață, considerînd arta ca un fenomen real, concret, istoric, și care include omenescul în cel mai înalt grad cu putință, fără însă a stabili valorile esteticii în funcție de calitatea relațiilor sociale din epoca în care au apărut sau de stadiul în care se află știința acelei vremi. Estetica marxistă, avînd ca fundament metodologic materialismul dialectic și istoric, va avea posibilitatea de a surprinde în artă și determinările sociale, economice sau de clasă, atunci cînd ele există cu adevărat, și pe cele de ordin pur subiectiv, fără însă a le impune aprioric pe nici unele ca norme de creativitate.

Pentru a nu deroga însă spiritul de la chestiunile arzătoare, vitale ale existenţei, estetica marxistă are menirea de a-l menţine în cel mai strîns contact cu ea ; preluînd însă critic şi celelalte valori ale celorlalte estetici pe care omenirea le-a creat de-a lungul istoriei.

Reprezentînd însă rezultatul unor generalizări de mare amploare, concluziile esteticii marxiste dobîndesc forţa unor legi obiective care explică esteticul în formele cele mai inteligibile, exercitînd totodată asupra lui şi controlul necesar unei dezvoltări în care detaşarea sa, atît de realitatea interioară cît şi de cea exterioară a individului, să nu mai fie cu putinţă.

Scopul esteticii marxiste este deci să descopere germenii noului în artă şi să fundamenteze teoretic această categorie a esteticului într-un sistem în care să nu mai existe discrepanţe între gustul artistic şi celelalte aspecte exterioare ale vieţii materiale şi spirituale ale omului. De fapt e un scop care se adecvează perfect intenţiei, programate chiar, ca statul să se ocupe îndeaproape de dezvoltarea artei, a culturii şi a tuturor condiţiilor pentru manifestarea cea mai deplină a aptitudinilor artistice şi individuale ale fiecărui om.

În forma sa actuală, estetica marxistă este deci o ştiinţă de o remarcabilă importanţă, avînd un profund caracter partinic tocmai prin faptul că este ştiinţa însuşirii estetice a realităţii de către om, ştiinţa legilor dezvoltării artei, a esenţei sale, a celor mai generale legi ale creaţiei artistice, ştiinţa importanţei epistemologice şi educative a artei, a funcţiilor sale transformatoare în întreaga societate ; motiv pentru care de altfel Lenin i-a şi trasat menirea de a trezi în oameni simţul artistic, de a-l dezvolta, avînd în vedere cultivarea principiului creator şi constructiv care există în ei.

ESTETICA FENOMENOLOGICĂ A LUI EDMUND HUSSERL

Începînd din anul 1913, dată cînd apar *Analele de filosofie și studii fenomenologice*, unde mai colaborează alături de Husserl și o serie de gînditori ca : Pfänder, R. Ingarden și Max Scheler, fenomenologia acționează atît de puternic asupra neokantianismului (filosofie pe atunci la modă în Germania) încît produce în gîndirea europeană o foarte importantă ruptură, afirmînd ca posibilă cunoașterea rațională a *lucrului în sine*, sau, cu alte cuvinte, chiar a esenței pe care I. Kant o postulase incognoscibilă. Faptul însă că Husserl face din fenomenologie mai întîi de toate o metodă de descriere a *fenomenului*, adică a *datului imediat*, și numai după aceea un sistem de interpretare a lumii, obiectul vizat de fenomenologie fiind „esența" — esența înțeleasă de Husserl ca singurul conținut inteligibil ideal al fenomenelor și care poate fi sesizat în concepția respectivă numai printr-o viziune imediată și contemplativă a lucrurilor (*Wesensschau*) — duce la o primă opoziție cu filosofia secolului al XIX-lea (care nu recunoaște nici esențele și nici posibilitățile de a le cunoaște), iar din punct de vedere estetic — ceea ce ne interesează în mod special pe noi — la opoziția cu toate esteticile bazate pe neokantianism (Croce, Volkelt, Lipps). Este însă adevărat că Husserl are și unele teorii [1] care-l apropie de neokantianism, dar pe acestea succesorii săi [2] nu le dezvoltă.

La origine, gîndirea lui se trage din cea a lui Brentano, avînd însă o precizie aristotelică în expunere și o rigoare sistematică de-a dreptul scolastică. Pentru a-i explica trăsăturile, pe care se fondează de altfel și principiile sale estetice, este important să-i urmărim evoluția. *Philosophie der Arithmetik* este prima sa mare carte în care își pregătește dru-

[1] Teoria stărilor preintenționale.
[2] Alexander Pfänder, Oskar Becker, Moritz Geiger, Adolph Reinach, A. Koyré, Marvin Faber și Max Scheler.

mul pentru *Logische Untersuchungen*, unde examinînd propriu-zis fundamentele logicii, după ce face o critică a psihologismului şi a relativismului, dintr-un punct de vedere pur intelectualist şi obiectivist, arată aplicarea principiilor sale în domeniul filosofiei şi al logicii.

Cu *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, fenomenologia devine pentru Husserl o metodă care se aplică în general cunoaşterii. Rezultatele acestei aplicări sînt prezentate şi comentate în *Formale und transzendentale Logik* (1929) şi în *Erfahrung und Urteil* (1939). Pe scurt, începînd cu filosofia aritmeticii, pe baza căreia îşi dezvoltă o metodă obiectivistă şi intelectualistă de cercetare, Husserl ajunge să aplice această metodă de cercetare însăşi conştiinţei.

Analizele sale logico-matematice, destructive la adresa pozitivismului şi a nominalismului, şi metoda sa care subliniază conţinutul şi esenţa obiectului ca existînd realmente, vor servi drept arme cu care vor fi atacate şi premisele tuturor esteticilor bazate pe kantianism.

Detailat, lucrurile stau astfel : după nominalişti — şi la aceştia ne vom referi mai întîi — legile logice sînt socotite ca fiind generalizări empirice şi deductive, analoge celor din ştiinţele naturii şi din fizică, iar categoria de universal doar o simplă reprezentare schematică. Or Husserl, în *Logische Untersuchungen*, arată că legile logice nu sînt în nici un fel *reguli*, că logica nu este de loc o ştiinţă normativă, deşi — ca de altfel toate ştiinţele teoretice — ea este fundamentul unei doctrine normative. Potrivit părerilor sale, logica nu spune nimic despre *ceea ce trebuie*, ci ea însăşi face parte din modul de a fi al fiinţei. De exemplu : principiul contradicţiei nu spune că două propoziţii contradictorii nu pot fi enunţate, ci numai că unul şi acelaşi lucru nu poate avea proprietăţi care să se contrazică.

Acest atac al său se îndreaptă mai ales asupra psihologismului, care susţinea că logica este o ramură a psihologiei. Eroarea psihologismului, potrivit vederilor sale, este dublă. Dacă afirmaţiile psihologismului sînt adevărate, legile logice ar avea acelaşi caracter vag pe care-l au legile psihologice, şi deci ar fi probabile. Dacă ar fi apriorice, deci legate doar

de gîndire, ele ar exclude posibilitatea ca obiectul logicii să fie nu judecata concretă a omului, ci conținutul judecății și semnificația ei.

Deci, pentru Husserl, logica nu spune cum trebuie făcută judecata și cum trebuie condusă gîndirea ca să ajungă la obiectul pe care să-l exprime, ci cum este obiectul judecății noastre în sinea lui, și care este structura esenței sale pe care noi vrem s-o percepem. Că intelectul nostru, adecvîndu-se cu obiectul, necesită anumite reguli de comportare, este adevărat, dar aceste reguli nu sînt legi ale gîndirii, ci ale structurii obiectului, sau stări de judecată care se impun gîndirii.

Cu nominalismul, conflictul ia proporții cînd se ajunge la teoria abstractizării. Husserl arată că universalul nu are nimic de-a face cu o reprezentare generalizată, și dă ca exemplu ceea ce se întîmplă cu reprezentarea unui număr : „Ceea ce ne reprezentăm, în timp ce ne apropiem de un termen matematic, n-are nici o importanță, pentru că universalul este în realitate un obiect de o speță cu totul aparte, un conținut universal".

Această critică reprezentînd, în fond, o întoarcere la marile sisteme ontologice ale Antichității și ale Evului Mediu, fondează teza că logica are un domeniu propriu, și anume cel al semnificațiilor, cu aceasta desprinzîndu-se însă condamnabil de realitate.

În fața infinitei diversități a experiențelor individuale, în tot ceea ce exprimă acestea, spune Husserl, există un *identic*, adică ceva ce nu se schimbă și este la fel peste tot în toate încercările. Acest ceva, acest identic care „exprimă" are două funcții :

1. Aceea de a „exprima" experiențele trăite ; 2. aceea de a semnifica cu o nouă distincție : a) conținutul conceptului, și b) ceea ce el desemnează.

În legătură cu aceasta, Husserl descoperă trei elemente în actul abstracției : 1 *calitatea* actului (afirmație, îndoială, credință) ; 2 *materia* actului, adică conținutul sau sensul lui ; 3 *obiectul* actului, adică ceea ce desemnează termenul.

Dintr-un alt punct de vedere, Husserl mai face distincţia între acte care atribuie semnificaţia *(bedeutungsverleihende Akte)* şi cele care o umplu (*bedeutungserfüllende Akte*). Acestea îi dau actului inteligibilitatea, primele neconţinînd decît principiul constitutiv al termenului.

Prezentînd toate aceste considerente fenomenologice n-am urmărit altceva decît ca prin ele să fie înţelese consecinţele estetice ale unei atari doctrine a semnificaţiei, opera de artă comportîndu-se, din acest punct de vedere fenomenologic şi ca un *tot* care semnifică, şi ca un complex de părţi în care fiecare îşi are semnificaţia proprie.

Pe un plan mult mai vast, Husserl tinde la stabilirea unei baze absolut sigure de cercetare a tuturor ştiinţelor, şi mai ales a filosofiei, din care face parte şi estetica. Metoda fenomenologică de cercetare va deveni astfel şi metoda esteticii husserliene, de care, ce-i drept, nu putem vorbi ca de o disciplină aparte, ci ca de ceva ce se poate deduce din toată filosofia sa.

Spre deosebire de N. Hartmann, care-şi încoronează opera scriind o monumentală estetică, Husserl asimilează percepţia şi contemplarea estetică reflecţiei transcendentale, adică reflecţiei conştiinţei asupra ei însăşi pentru a se percepe şi dezvălui în toată esenţialitatea ei. Pentru el, sursa tuturor afirmaţiilor raţionale este „conştiinţa donatoare originară" *(das originäre Bewusstsein)*, regula fundamentală a metodei fenomenologice fiind vizarea lucrurilor în sinea lor. Din punct de vedere fenomenologic lucrurile sînt date într-un anume fel simţurilor noastre, dar subiectul cunoscător nu trebuie să se oprească la aceste daturi. El trebuie să descopere esenţele, pentru că lucrul este numai ceea ce vedem în faţa noastră, adică fenomenul (care în accepţia greacă este ceea ce apare în faţa conştiinţei).

Fenomenologia nu este aşadar nici deductivă, nici empirică. Arătînd doar ce este datul, neexplicînd prin legi şi nefăcînd nici o deducţie după anumite principii, ea emite doar considerentele imediate asupra a ceea ce apare în cîmpul conştiinţei, adică asupra obiectului. Sfera vizată de ea este în exclusivitate sfera obiectului, subiectul sau activita-

tea acestuia neinteresînd decît atunci cînd și acestea devin obiecte de investigat. De aici însă pînă la o înrudire mai strînsă cu gîndirea marxistă nu mai e decît un pas, pe care-l și face de altfel L. Althusser în toată opera sa de mai tîrziu.

Cînd e vorba de o reprezentare fenomenologică pură, de exemplu, trebuie să se facă însă bine distincția între imaginant, adică cel ce-și imaginează, și imaginat, adică ceea ce s-a creat prin acest proces. Un cal înaripat imaginat, să spunem, este un obiect pe care trebuie să-l distingem cu atenție, tot așa, cum, de pildă, distingem un ton muzical care este obiect și un act psihic.

Cu toate acestea, Husserl nu este platonic în concepție. Pentru el, lucrurile, cum am mai spus, neavînd nimic îndărătul lor, sînt ele însele ceva în sinea lor. Din acest punct de vedere, adică pentru că își fondează cunoașterea pe daturi, am putea spune mai degrabă că această concepție se aseamănă cu pozitivismul, dacă acestuia nu i-ar reproșa faptul că ajunge să confunde modul general de a vedea lucrurile cu modul lor sensibil și experimental de a fi, neînțelegînd că fiecare obiect sensibil și individual posedă în sinea lui o *esență* sau un *eidos* pe care trebuie să-l sesizezi în modul cel mai direct cu putință.

Pentru Husserl există deci două feluri de științe: științele faptelor, bazate pe experiența sensibilă, și științele esenței, sau eidetice, al căror obiect este sesizarea *eidos*-ului (*Wesensschau*). Științele faptelor se bazează pe științele esenței, căci și ele folosesc mai întîi logica și matematica (științe eidetice), pentru a stabili permanențele esențiale din fiecare fapt.

Completînd, sau, mai bine zis, continuînd observația și descrierea și dincolo de punctul unde aceste științe se opresc, adică dincolo de esență, fenomenologia insistă tot descriptiv pe raporturile esențiale din însuși conținutul esenței. Mersul său constă într-o clarificare graduală, progresînd pas cu pas datorită intuiției intelectuale care vizează tot timpul această esență.

De fapt, procesul acesta de vizare şi, mai ales, de atingere a esenţelor este ceva mai complicat, dar — spune Husserl — realizîndu-se cu ajutorul unei ştiinţe exacte şi apodictice — metoda fenomenologică — e absolut sigur. Etapele procesului de atingere a esenţelor, adică etapele proceduale ale fenomenologiei, sînt următoarele : pentru a-şi atinge obiectul, adică *eidos*-ul, fenomenologia începe nu cu o îndoială carteziană, ci printr-o suspendare a judecăţilor, pe care Husserl o numeşte *epoché*, aceasta nefiind altceva decît o „punere între paranteze“ a anumitor elemente care aparţin datului şi de care fenomenologia se dezinteresează. Reducţia, de fapt, este de mai multe feluri : *epoché*-ul istoric face abstracţie, mai înainte de orice, de toate doctrinele filosofice în virtutea cărora s-ar putea judeca fenomenul, pentru că fenomenologul nu face caz de opiniile altuia, el voind singur să sesizeze lucrurile aşa cum se oferă ele conştiinţei.

După această scoatere a lucrului dintr-un circuit preliminar urmează „reducţia eidetică“ *(eidetische Reduktion)* care „pune între paranteze“ existenţa individuală a obiectului studiat, fenomenologia nevizînd decît esenţele. Eliminînd astfel individualitatea şi existenţa, se face abstracţie de toate ştiinţele naturii şi ale spiritului, suspectîndu-li-se toate experimentările precum şi toate ipotezele. Însuşi Dumnezeu, socotit ca origine a *fiinţei*, trebuie „pus între paranteze“ pentru a fi intuit ca esenţă, spune Husserl. Mai mult chiar, logica şi toate celelalte ştiinţe sînt supuse aceluiaşi regim, aceloraşi proceduri, cînd acestea devin obiect al intuiţiei fenomenologice. (Aici Husserl pătrunde pe un teren şubred, dar care, făcînd parte din alt domeniu decît cel al esteticii, nu va intra în cadrul preocupărilor noastre.)

Cu reducţia eidetică, procesul epistemologic însă nu s-a terminat. Fenomenologia, pentru a cunoaşte esenţele, mai implică — şi aceasta o face Husserl mai ales în *Ideen* — şi „reducţia transcendentală“. Aceasta este şi ea o punere între paranteze, dar nu numai a existenţei, ci a tot ceea ce nu este un corelat al conştiinţei pure. Rezultatul unei atare proceduri, adică mai bine zis al acestei ultime reducţii,

este faptul că din obiect nu mai rămîne nimic decît că el este un dat oferit subiectului şi atîta tot.

Ce este acest simplu dat se va înţelege examinînd procesul de constituire a datului esenţial pe care-l avem în faţa conştiinţei după ce facem toate reducţiile posibile.

Aplicînd reducţia transcendentală subiectului însuşi şi actelor sale, Husserl descoperă că domeniul fenomenologiei se compune din diferite regiuni ale fiinţei. Una din aceste regiuni este cea a „conştiinţei pure", adică domeniul în care conştiinţa nu se are în vedere decît pe sine şi atîta tot. În acest moment de autocunoaştere şi în acest domeniu, primul act al conştiinţei care se autocunoaşte este evidenţa că, în cea mai pură stare, ea este totuşi *conştiinţă a ceva*. Deci că tinde spre ceva, că „intenţionează" ceva, cum spune Husserl, reluînd de fapt prin Brentano teza mai veche a intenţionalităţii din scolastică.

Obiectul conştiinţei, în această primă fază, este un obiect intenţional, adică spre care tinde conştiinţa, şi prin care se transcendentalizează proiectîndu-l din sine oarecum, şi aducîndu-şi-l tot sieşi pentru a-l avea în faţă. Obiectul este în faţa conştiinţei, în acest stadiu, o structură ideală pură, iar conştiinţa din faţa acestui obiect, conştiinţa în stare de actualizare, se numeşte *cogito*. Acest cogito sau conştiinţă, în această stare, nu este un subiect real. Actele sale sînt doar *relaţii intenţionale* cu un obiect care nu are altă calitate decît aceea de a fi un simplu dat subiectului logic care este conştiinţa. Cînd spunem dat trebuie totuşi să specificăm faptul că, în această postură de *dat*, cel ce oferă conştiinţei acest dat este tot ea însăşi.

Cu alte cuvinte, revenind spre a schematiza viziunea şi mecanismul fenomenologic, lucrurile stau astfel :

Primordial există, fără o cauză sau explicaţie anterioară, un flux cogitaţional, o conştiinţă care tot timpul se îndreaptă — intenţionează, spune Husserl — spre ceva din afara ei. În aceste fluxuri cogitaţionale, eul nostru se conturează ca fiind un tot al curentelor intenţionale, dornice de noi şi noi experienţe. Conştiinţa pură, în această pornire spre acel veşnic în afară, îşi creează un material, o materie

sensibilă, numită *hylé*, în care își realizează anumite forme vizate, forme care în totalitatea lor alcătuiesc și ele ceea ce Husserl numește stratul morfematic *(morphé)*. Modelul conștiinței care „informează“ acest *hylé*, adică materialul experimental, se numește *noeză*, iar rezultatul acestei „informări“, ansamblul diverselor date reprezentabile intuiției pure, *noemă*. În cazul unei plante, de exemplu, vom avea sensul percepției plantei (*noema* ei) și sensul percepției ca atare (*noeza*).

Cînd obiectul conștiinței este mai complicat, o judecată, să spunem, vom distinge în judecată enunțul judecății (adică tocmai esența ei, acel *Urteilsnoesis*) și judecata gata făcută (*Urteilsnoema*). Interesant în aceste analize este caracterul bipolar al experienței intenționale: Subiectul apare esențialmente legat de obiect și obiectul esențialmente dat subiectului pur.

Un act intențional poate însă să se prezinte și fără obiectul său real — existența realității concrete nefiind totdeauna necesară conștiinței pure. Lumea lucrurilor reale devine cu timpul *ceva* pentru Husserl, un fenomen care de fapt nu-i decît intenție a conștiinței.

Pentru Husserl obiectul nu constă, în ultimă reducție, dintr-un ansamblu de legi formale, ci legile constitutive sînt și alcătuiesc ele însele esența obiectului, iar subiectul, la rîndul său, nu este singur plasat în lume, ci el există în cadrul unei multitudini de subiecte de același fel. O doctrină deci în care realitatea își pierde caracterul concret, devenind pură categorie logică atît în ceea ce privește subiectul cît și obiectul.



Trasată schematic metoda fenomenologică și explicat oarecum *Weltanschauung*-ul husserlian, să încercăm să desprindem din acest cosmos de idei premizele fundamentale ale esteticii fenomenologice, care va fi și ea marcată de aceleași tare ca și doctrina mamă.

Esteticienii neokantieni în frunte cu Croce susțin, în general, că estetica este știința intuiției sensibile și că, astfel fiind, ea condiționează logica și nu invers, deoarece nu există concept fără intuiție, în timp ce intuiție fără concept, da.

Or, deosebirea esteticii husserliene față de acest gen de estetică se impune tocmai aici. Husserl, și noi asta am arătat, susține că logica nu este o știință a normelor, ci însuși modul de a fi al lucrurilor, esențialitatea lor, pe care o percepem cu ajutorul intuiției fenomenologice. Intuiția descoperă întotdeauna structuri esențiale și numai esențiale.

Cînd se face afirmația că intuiția estetică este inseparabilă de expresie, fenomenologic vorbind, nu trebuie să se uite că expresia însăși este fața esențialității logice și că, oricît de lirică ar fi intuiția, ea nu poate totuși face abstracție de un conținut care să nu fie constituit logic.

Astfel stînd lucrurile, în esențialitatea sa, frumosul la Husserl nu poate avea decît o structură logică și perceptibilă ca atare în cadrul acelorași procese de cunoaștere ca esențiale.

Husserl pretinde că problema centrală a fenomenologiei transcendentale — adică cea a constituirii lumii pentru conștiință — introduce o „dimensiune“ specială, filosofică, în studiul ființei [1]. Cum categoria frumosului, ca esență, este foarte strîns legată de cea a ființei, ea va avea mereu această dimensiune, de care va trebui să se țină seama cît timp ne vom menține în cadrul fenomenologiei.

Ontologia husserliană, deci partea care se ocupă de ființă, prezintă diferențiat structura ființei. Diferitele *regiuni* ale ființei *(Seinsregionen)* au o constituție variată și nu pot fi gîndite cu ajutorul acelorași categorii. Categoriile ontologice sînt diferite, după domeniul ființei la care se referă. Ele delimitează, conform opiniei lui Husserl, existența în *regiuni*, și fiecare regiune devine obiectul unei ontologii regionale. Aceste regiuni ale ființei și, implicit, și diferențieri, mai tîrziu, în domeniul esteticului, se vor deosebi

[1] *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Halle, 1913, pp. 118, 121.

între ele nu numai în ceea ce priveşte esenţa şi categoriile care o delimitează, ci şi în ceea ce priveşte existenţa.

Această *existenţă* poate şi ea deveni obiectul unei cercetări fenomenologice, în sensul că dacă pentru moment putem constata că existenţa unui obiect ne poate fi accesibilă, aceasta se întîmplă datorită cunoaşterii a ceea ce existenţa înseamnă pentru noi. Husserl spune: „Conceptul veritabil al *transcendenţei lucrului,* care constituie măsura oricărei aserţiuni raţionale în ceea ce priveşte transcendenţa, nu-i de găsit nicăieri altundeva decît în conţinutul propriu şi esenţial al percepţiei sau al conexiunilor cu structura determinată pe care noi îl numim experienţă probatorie" *(ausweisende Erfahrung).* [1]

Deci pentru a sesiza modul specific de a exista al naturii fizice, aşa cum o consideră fenomenologia, va trebui să analizăm sensul intrinsec şi ireductibil al experimentului fizic, adică modul în care el se prezintă în faţa conştiinţei, afirmîndu-se ca existent.

Natura, şi cu aceasta şi lumea frumosului sensibil, ni se revelează într-o serie de apariţii sau de *fenomene subiective,* cum le numeşte Husserl *(subjektive Erscheinungen),* schimbătoare şi multiple. Orice lucru ne apare în faţă sub multiple aspecte. „Lucrul este un obiect care ni se oferă conştiinţei ca fiind unul şi acelaşi, identic, în curentul continuu şi regulat a multiplicităţii percepţiilor care curg transformîndu-se unele în altele." [2] Lucrul nu poate apărea deci decît într-o anumită orientare, în care sînt trasate dinainte posibilităţi sistematice de orientări permanent noi, [3] şi astfel el se prezintă ca o unitate temporală a proprietăţilor care se schimbă mai mult sau mai puţin.

Urmărind mai departe sensul intern al experienţei fenomenologice a lucrului material, Husserl afirmă că lucrul care ni se anunţă prin percepţie este tot ceea ce este el. El ni se prezintă ca un ideal pe care experienţa tinde să-l realizeze,

[1] *Ideen,* p. 89.
[2] *Ideen,* p. 75.
[3] *Ideen,* p. 77: *Das Ding nehmen wir dadurch wahr, dass es sich abschattet.*

deci ca un ideal al percepției schimbătoare. Noi percepem lucrul într-un curent continuu de percepții, ca și cum l-am sesiza prin simțurile noastre, fiecare percepție luată din acest curent fiind o percepție a lucrului.

Lucrurile, așadar, fenomenologic vorbind, ne sînt date fie ca unități ale experienței imediate, fie ca unități ale multiplelor apariții *(Erscheinungen)* sensibile. Ele sînt ceea ce sînt numai în această unitate, menținîndu-și identitatea individuală, adică *substanța,* ca să ne exprimăm în termeni mai adecvați, numai într-o legătură sau raport reciproc de cauzalitate. Natura fizică în concepția husserliană nu are deci sens decît raportată la o existență care se revelează în acele multiple *Abschattungen* [1], adică nuanțe senzoriale. Cu alte cuvinte, pentru Husserl, între existență și fenomen, primatul se impune în favoarea celei dintîi.

În ceea ce privește cunoașterea, fenomenologia propune mai întîi o diferențiere netă între subiect și obiect, acestea fiind două lucruri aparținînd la două lumi diferite. Modul în care subiectul își atinge obiectul alcătuiește propriu-zis procesul de cunoaștere, proces care nu este altceva decît alcătuirea unei lumi pornind de la lumea concretă în care noi trăim. Această lume a conștiinței, care, încă o dată pornește de la lumea reală, este lumea reală a fenomenologiei, lume în care se petrec cele mai subtile procese, implicit cel al frumosului.

Esteticile naturaliste priveau frumosul ca pe un proces care, desfășurat într-o experiență estetică, aparținea sferei obiectivului. Este important de remarcat aici că deși pornește de la recunoașterea obiectivității lumii cognoscibilului, Husserl nu rămîne consecvent pe aceste poziții. El susține astfel că obiectul estetic își are obiectivitatea lui, dar, tributar idealismului formației sale, crede că această obiectivitate este ea însăși închisă în sfera conștiinței care „generează totul". În cadrul acestei conștiințe găsim procese ca : amintirea, imaginația, voința, proiectate toate pe un fundal al *cogitațiilor.* Acest plan, analizat și el, nu apare ca o ceață

[1] *Ideen,* p. 77.

a conştiinţei, ci ca un cîmp diferenţiat pe care se pot distinge acte ca : credinţa, plăcerea, dezgustul şi dorinţa, dar care le preced pe cele dintîi. Precizări de acest gen se fac deci înainte ca propriu-zis să aibă loc cugetarea veritabilă, înainte ca eul să devină activ prin actele sale de judecată. Astfel că, fără a intra în detalii structurale, putem vorbi de o conştiinţă actuală, căreia i se opune, în sfera posibilităţilor, conştiinţa potenţială sau inactuală. Obiectul estetic pe care-l pierdem din vederea noastră actuală nu dispare din conştiinţă, ci el îi rămîne dat, sub formă potenţială, ca obiect al unei conştiinţe actuale posibile. Orizonturile, cum le numeşte Husserl, sub formă de fenomene marginale sau sub formă şi mai indeterminată de posibilităţi implicite ale conştiinţei, însoţesc permanent datul într-un mod clar şi explicit. Curentul conştiinţei, spune Husserl, nu poate fi compus din pură actualitate. Este nevoie ca un lanţ continuu şi progresiv de cogitaţii să fie tot timpul înconjurat de un mediu de inactualitate care să poată trece oricînd în actualitate.

În rezumat, existenţa frumosului real conceput fenomenologic, şi care constituie fundalul a ceea ce se percepe în mod actual, înseamnă o posibilitate pozitivă de a vedea apărînd fenomene subiective de un anumit tip, fenomene anticipate şi ele, într-o anumită măsură, de sensul a ceea ce se percepe în mod actual.

Astfel însă existenţa lucrului, ca şi a frumosului real, conţine în ea însăşi un neant, adică o posibilitate de a nu fi, o negaţie posibilă a ei însăşi, dar care face totuşi parte din esenţa sa. Contingenţa nu este deci aici un raport între esenţa şi existenţa frumosului, ci o determinare interioară a însăşi existenţei sale.

Cînd însă frumosul nu se prezintă sub forma unui obiect, ci a unui sentiment, atunci în această sferă nu mai poate avea loc posibilitatea de a fi altceva. Dacă percepţia reflexivă se îndreaptă asupra unei trăiri *(Erlebnis)*, atunci sinele însuşi, adică acel *absolutes Selbst*, a cărui existenţă, din principiu, nu se mai pretează la negaţie, se pomeneşte perceput. Evidenţa absolută a *cogito*-ului care percepe fru-

mosul este fondată pe modul de a fi al conştiinţei, pe raportul său cu sine în cadrul unei percepţii imanente (*jede Seinsart hat wesensmässig ihre Gegebenheitsweisen*[1]).

Din această existenţă pentru sine a conştiinţei — anterioară oricărei reflexii care ar avea conştiinţa drept obiect — reiese modul ei specific de a exista, caracterul ei absolut şi independenţa ei faţă de reflexivitate. Aşa se explică de ce în fenomenologie conştiinţa constituie însăşi fiinţa existenţei şi deci şi a actului estetic sau a frumosului.

Aceasta ne va îngădui să facem trecerea în cadrul aceleiaşi doctrine de la teoria cunoaşterii frumosului la teoria fiinţei lui.



Existenţa este deci la Husserl prima stare atribuită fiinţei, adică primul ei mod general de a apare. Cînd i se aplică apoi existenţei categoria determinativă a frumosului, deci cînd se spune că există frumos, adică se face o afirmaţie cu privire la un mod de a fi al fiinţei concepută fenomenologic, înseamnă că această primă categorie a fiinţei, în ipostaza determinativă a frumosului, se prezintă sau există într-un anume fel pentru conştiinţa fenomenologică receptivă.

În atitudinea sa realistă din *Logische Untersuchungen* şi din *Ideen*, Husserl atestă că fiinţa în sine este ceea ce se trăieşte. Această realitate a fiinţei poate fi sesizată în sinea ei, spune Husserl, numai cu ajutorul intuiţiei, singura, după părerea sa, în stare să ne pună în raport cu fiinţa. Intuiţia, la rîndul ei, fiind un act de o structură determinată, un mod al conştiinţei prin care intrăm în contact cu fiinţa.

Înainte de a arăta însă importanţa structurii intuiţiei pentru modul în care fenomenologic se percepe fiinţa frumosului, să revenim la afirmaţia anterioară husserliană : fiinţa este ceea ce se trăieşte (*Erlebnis*).

Prin acest *Erlebnis* acest gînditor înţelege tot ceea ce există în curentul conştiinţei, cu alte cuvinte, conştiinţa

[1] *Ideen*, p. 157.

cuprinde în sinea ei această ființă. Iar în curentul conștiinței, primele date care apar sînt cele așa zis hyletice, adică ceea ce corespunde pe acest plan momentelor calitative ale lucrurilor obiectivate. De exemplu, există o diferență de natură între roșul ca senzație subiectivă și trăită și roșul obiectiv și reprezentat. Aceste date-senzații care exercită funcția de *Abschattungen*, adică de date trăite pentru conștiință, trebuie distinse de orice moment obiectiv al lucrului (culoare, formă etc.).

Dar curentul conștiinței nu se compune numai din date hyletice. Mai există pe lîngă acestea un act animator care dă fenomenelor hyletice un sens transcendent.[1] Acest act, pe de o parte, există ca și datele hyletice, adică virtualmente calitativ, conștient și constituit în timpul imanent, iar pe de altă parte el dă curentului conștiinței un sens[2], o face să transcedeze spre ceva ce nu este ea și nici conținutul ei, cum ar putea spune idealismul berkeleyan, ci însăși ființa în sine.

Fiecare act de conștiință este conștiința a ceva: orice percepție e percepția obiectului perceput, orice judecată (implicit cea estetică) este o judecată a unei stări de lucruri (*Sachverhalt*) asupra căreia se pronunță aceasta.

Contactul cu lumea ființei, și deci și cu aceea a frumosului, conștiința îl face însă în sinea ei. De aceea, vorbind despre o ființă a frumosului, trebuie să spunem că evidența a ceea ce este el, frumosul în sine, nu o putem avea decît la acest nivel, adică la nivelul ființă. Și aici, fenomenologic vorbind, lucrurile stau astfel: conștiința care percepe ființa ca obiect și ființa însăși nu sînt decît unul și același lucru, diferențiate doar categorial în subiect care constată și obiect constatat. Ființa deci ia cunoștință de sine la nivelul conștiinței, care de fapt nu este altceva decît starea ei de interferență a acestei duble reflexivități: ființa față în față cu sine.

[1] *Ideen*, pp. 172—173.
[2] *Ideen*, p. 174.

Cînd începe prima mişcare de ordonare a fiinţei de către conştiinţă, adică în momentul în care pe un plan superior încep să se orînduiască într-un anume fel datele hyletice de către acel factor ordonator şi dătător de sens al conştiinţei, putem vorbi în estetica fenomenologică de frumos ca de o categorie care ar apare o dată cu intenţionalitatea şi a cărei finalitate ar fi armonizarea logică a fiinţei cu sine, adică punerea de acord a sinelui cu sinele la cel mai profund nivel.

Din acest punct de vedere, şi la acest nivel, se pot face cîteva diferenţieri între ideile care au fost socotite ca fiind punctul de plecare pentru esteticile de acest fel.

La Platon, frumosul este idee şi deci există ca entitate aparte. La Dionisie Areopagitul, frumosul, alături de binele care creează lumea, este armonizatorul ei [1], cu alte cuvinte, specificul său constă în funcţia sa de cauzalitate a armoniei, adică a unui anumit fel de proporţii şi relaţii în cadrul structurilor lucrurilor şi al stărilor de lucruri. Aici fenomenologia se înrudeşte cu concepţia Areopagitului, diferenţiindu-se de ea prin detaliul analitic al structurilor logice pe care le percepe la nivelul esenţă.

La Kant, frumosul e doar pură categorie ; la Hegel — o modalitate de revelare a fiinţei la nivelul esenţă, iar la Heidegger — modalitate de revelare a esenţei existenţei, fără ca aceasta să fie lezată în intimitatea alcătuirii sale.

Revenind însă la Husserl şi la frumosul în fenomenologia sa, stabilim deci că, din punct de vedere al fiinţei, frumosul este armonizarea fiinţei obiect cu fiinţa subiect, pe plan de conştiinţă a sinelui cu sinea, iar ca fenomen al datelor hyletice o armonizare cu sensul care le străbate în vederea atingerii unei finalităţi (fenomenale).

Cauza armonizatoare a sinelui lucrurilor şi a proceselor, frumosul, luat ca atare din punct de vedere fenomenologic, urmează a fi observat cum se manifestă ca existenţă, *ca esenţă* şi, în cele din urmă, ca fenomen concret în acelaşi cadru al esteticii fenomenologice.

[1] Dionisie Areopagitul, *Numele divine*, trad. Iaşi, 1936, p. 37.

Ca existenţă, frumosul se prezintă operînd armonia structurală a esenţelor. Deci e o mişcare, un sens spre o finalitate care se găseşte obiectivată într-o anumită structură. Cum însă acest proces din punct de vedere fenomenologic se petrece la nivelul conştiinţă, şi existenţa frumosului se va manifesta ca atare la acelaşi nivel sub forma intenţionalităţii, adică a mişcării conştiinţei spre datuul obiectivat. Spre deosebire de intenţionalitatea luată în sensul cel mai general cu putinţă, adică de act de conştiinţă a ceva, intenţionalitatea estetică fenomenologică — adică tendinţa spre frumos — va fi o particularizare a acesteia, în sensul că în acest caz intenţionalitatea nu vizează orice, ci armonia însăşi, adică esenţa alcătuită proporţional cu raporturile ei interioare. Frumosul există deci pentru Husserl intenţional şi se manifestă ca atare legat de acest fenomen al intenţionalităţii, de care Husserl mai leagă şi substanţionalitatea conştiinţei. [1] În acest cîmp al intenţionalităţii, obiectul mental — noţiune folosită şi de scolastici şi de Brentano — devine imagine a obiectului real, şi astfel contactul conştiinţei cu lumea are loc tocmai în inima ei.

Considerînd intenţionalitatea ca un raport al conştiinţei cu obiectul existent sub forma unui model proiectat tot de ea în afara ei, acest raport nu se va referi numai la viaţa pur teoretică a spiritului, ci şi la viaţa afectivă şi, în special, la cea estetică. [2]

Intenţionalitatea, fenomenologic vorbind, există deci în toate formele de conştiinţă, şi fiindcă forma poate fi sau nu armonioasă în proporţionalitatea ei, acolo unde este astfel, ea implică şi esteticul.

Ca esenţă, acest estetic fenomenologic se va defini şi el prin ceea ce se defineşte esenţa intenţionalităţii, adică prin structura armonioasă a raportului conştiinţei cu obiectul. În cazul însă în care obiectul nu se află în afara conştiinţei, ci înlăuntrul ei — cazul conştiinţei fără lume, pe care Husserl o concepe totuşi ca posibilă afirmînd : *„Denn Vernichtung der Welt besagt korrelativ nichts anders, als dass in jedem*

[1] *Logische Untersuchungen*, II, p. 375.
[2] *Ideen*, p. 241.

Erlebnisstrom... gewisse geordnete Erfahrungszusammenhänge theoretischer Vernunft ausgeschlossen wären. Darin liegt aber nicht, dass andere Erlebnisse und Erlebniszusammenhänge ausgeschlossen wären" (Căci negarea lumii nu înseamnă corelativ altceva decît aceea că în orice flux al conştiinţei ar fi excluse anumite corelaţii experimentale, ordonate aparţinînd raţiunii teoretice. Dar aceasta nu înseamnă şi excluderea altor trăiri şi a relaţiilor implicite lor)[1] — esenţa frumosului fenomenologic se va prezenta ca o raportare interioară, armonizată, a conştiinţei cu sinele, fenomen perceptibil la rîndu-i n-mai în cadrul acelor *Erlebnis*-uri sau trăiri interioare. Totalitatea acestor trăiri constituind, după Husserl. eul nostru, ar urma ca, fie în cazul cînd trăirile înseamnă raporturi intenţionale cu obiecte exterioare conştiinţei, fie în cazul cînd trăirile implică raporturi ale conştiinţei cu ea însăşi, şi acest eu să poată avea o alcătuire mai mult sau mai puţin estetică. Cu aceasta însă, Husserl reia afirmaţia kantiană, după care actul cogitaţional — conceput şi el ca un raport între eu şi lume sau între eul meu şi al altuia — poate însoţi orice reprezentare, inclusiv pe cea estetică.

Acele stări de conştiinţă (*Erlebnisse*) sau trăiri care în totalitatea lor, după Husserl, ne alcătuiesc eul fac ca noţiunea de conştiinţă astfel concepută să se apropie foarte mult de cea de viaţă, şi deci categoriile estetice, specifice ei, să coexiste din plin cu cele pur teoretice.

Să vedem însă ce se petrece cu actul estetic la nivelul fenomen sau cum se manifestă frumosul din punct de vedere fenomenologic.

În *Ideen*, Husserl distinge în conştiinţă pe de o parte datele hyetice şi actele care le animă, iar pe de altă parte conştiinţa însăşi. Latura obiectivă a conştiinţei, acele aprehensiuni (*Auffassungen*) care animă datele hyezice sînt, după cum am mai arătat, noezele[2]; conştiinţa propriu-zisă, adică partea corelativă opusă, la care se vor raporta noezele, va reprezenta noema[3]. Noema nu este însă obiectivul

[1] *Ideen*, p. 109.
[2] *Ideen*, p. 174.
[3] *Ideen*, p. 185.

conştiinţei şi nici raportul noeză-noemă nu este ca acela dintre conştiinţă şi obiectul intenţional. Repetăm aici un exemplu pe care l-am mai dat: obiectul percepţiei plantei este planta, iar corelativul ei, planta, în toată complexitatea predicatelor sale şi mai ales în modul ei de a se prezenta percepţiei ca dat, este noema acestei percepţii. Noema plantă se raportează la obiectul plantă şi ea nu este altceva decît obiectul considerat prin reflecţie în modurile sale de a fi dat. Obiectul propriu-zis se găseşte în ansamblul elementelor care constituie noema. Între acestea distingem un nucleu (*Kern*) al predicatelor, care caracterizează obiectul, şi care alcătuieşte şi suportul lor, adică ceea ce formează acel *quid* al obiectului [1]. Astfel stînd lucrurile, raportul conştiinţei cu obiectul său nu este altceva decît raportul noezei şi al noemei însăşi cu obiectul pol, adică cu acel suport al predicaţiei care rămîne identic chiar cînd acestea se schimbă.

În percepţia plantei, predicatele, verde, mică, fragilă, aparţin nucleului. Dar nucleul noemei — numit materie în *Logische Untersuchungen* — determină nu numai obiectul conştiinţei, ci şi „calitatea" în care îl sesizează conştiinţa şi raporturile formale pe care ea i le atribuie. De această materie — şi de aici se poate deduce şi caracterul pe jumătate materialist în acest sens al esteticii fenomenologice — depinde faptul că obiectul apare într-un fel sau altul, variind astfel şi din punct de vedere estetic. Aici se vede faptul că în concepţia estetică husserliană, frumosul ca armonie este dictat de acest raport al predicatelor între ele, pe de o parte, iar pe de altă parte, al fiecăruia dintre ele cu nucleul suport.

Cînd însă ansamblul predicatelor este menit să exprime acel *quid* intenţional, deci esenţa obiectului spre care se îndreaptă conştiinţa, el îşi pierde caracterul de *materie* ca în *Logische Untersuchungen*, şi devine sens al noemei [2]. Cu alte cuvinte, ceea ce dă sens fenomenologic structurii este intenţia, iar aceasta, adică sensul, se sesizează ca atare cu intui-

[1] *Ideen*, pp. 168, 189.
[2] *Ideen*, pp. 208, 268.

ţia.[1] Intuiţia estetică va sesiza deci nu forme sau structuri, ci sensuri.

Dacă vom corobora aici estetica lui Husserl cu cea a lui Croce şi Heidegger, vom putea vedea că perceperea sensului alcătuirii, adică a sensului esenţei, este posibilă la toţi numai cu ajutorul intuiţiei. Ceea ce-i deosebeşte însă este modul cum înţelege fiecare realizarea acestei intuiţii. Heidegger şi Croce o văd realizîndu-se numai în actul creator al artistului (pentru Croce, intuiţia fiind egală cu expresia, iar pentru Heidegger, maximă intensitate ca trăire), iar Husserl printr-un act reflexiv al conştiinţei.

Pentru Husserl, în teoria intuiţiei, primatul conştiinţei teoretice are o importanţă capitală. Intuiţia, în concepţia lui, ne pune în contact cu fiinţa, considerată ca act de gîndire pură avînd o structură determinată.

Gîndirea pură nu se îndreaptă asupra imaginii mentale, ci asupra modului în care este trăit obiectul, ea fiind, spune Husserl, „viaţă în prezenţa fiinţei". Şi cunoaşterea ce rezultă de aici confirmă, tocmai prin actul intuitiv, că ceea ce viza intenţia nesatisfăcută de simpla semnificaţie a fost atins.[2] Semnificaţia deci nu este totul, în ceea ce priveşte fiinţa, şi intuiţia simte aceasta.

Interesant este însă faptul că actele intuitive, deci acelea prin care intrăm în contact cu fiinţa lucrurilor, nu sînt nişte stări speciale ale spiritului, ci prezentări (*Gegenwärtigung*) şi reprezentări (*Vergegenwärtigung*) — la acestea din urmă participînd şi imaginaţia.[3]

Intuiţia, prin aceste acte, spune Husserl, posedă obiectul cu sentimentul de plenitudine (*Fülle*) şi de frumos în acelaşi timp. Plenitudinea, materia şi frumosul stau într-un raport foarte strîns, în sensul că plenitudinea oferă obiectului cantitatea materială, iar frumosul calitatea.[4]

În ceea ce priveşte judecata din punct de vedere fenomenologic, ea constă în aprecierea constituirii unei noi forme

[1] *Ideen*, p. 273.
[2] *Logische Untersuchungen*, III, p. 34.
[3] *Ideen*, p. 225.
[4] *Logische Untersuchungen*, III, p. 88.

a obiectului în intuiţia creatorului, mai exact, în surprinderea modului în care este el intuit şi recreat de artist pentru a fi din nou prezentat unei intuiţii, cea a spectatorului. Judecata estetică pentru criticul fenomenolog va fi aşadar o adevărată *adaequatio rei et intellectu,* lucrul putînd fi însă şi un obiect natural şi unul creat artistic. Dar această adecvare a gîndirii cu lucrul se va produce numai în structurile determinate ale gîndirii, legile logice care ne vor permite să legăm subiectul cu predicatul chiar în această sferă a esteticului fiind legi ale realităţii însăşi. Din aceasta decurge faptul că o artă care ţinteşte într-adevăr să descopere esenţe trebuie — în faţa judecăţilor de rigoare estetică — să corespundă legilor structurale ale firii, altfel ea poate fi artă, dar corespunzînd nu ordinei fireşti, ci unei ordini personale în care conştiinţa nu-şi mai intuieşte exact obiectul.

Din acest punct de vedere, estetica lui Husserl este foarte realistă. E adevărat că, procedînd fragmentar, intuiţia estetică poate descoperi lucruri de o bizară alcătuire sau structură, dar aceasta numai cînd nu procedează cum trebuie, bizuindu-se doar pe reprezentare, nu şi pe percepţie sau prezentare (*Gegenwärtigkeit*) — aceste două acte fiindu-i absolut necesare şi intuiţiei estetice ca să poată opera exact în surprinderea frumosului fenomenologic.

Pentru acest motiv, adică faptul că Husserl leagă un proces intuitiv de gîndirea pură, estetica lui va fi mult mai intelectualistă decît cea a lui Heidegger, în care se pune accentul pe trăirea neintelectuală, directă, a sensului lucrurilor. Teza lui Heidegger este diametral opusă celei a lui Husserl. Pentru el, intuiţia sensibilă nu alterează fenomenul numai în măsura în care nu recurge la structuri şi alcătuiri pentru redarea sensului lui, la Husserl lucrurile prezentîndu-se tocmai invers, pentru el sensul nefiind intuibil, şi deci cognoscibil, decît prin aceste structuri ale esenţei.

Am insistat mai mult pe aceste asemănări şi deosebiri în ceea ce priveşte cunoaşterea artistică, deoarece aceşti doi gînditori, împreună cu Hegel, au generat trei importante estetici contemporane. Gîndirea dialectică a făcut să apară un gen de estetică bazată pe *interpretare* (Hegel, Lukács),

iar cea fenomenologică şi existenţialistă un gen de estetică bazată pe *constatare*.

Husserl nu s-a ocupat însă în mod special de estetică, cum au făcut Hartmann, Bense sau Lukács în esteticile lor. Nu s-a ocupat nici măcar atît cît s-a ocupat Heidegger în *Die Technik und die Kehre* şi în *Der Ursprung des Kunstwerks*. El şi-a desfăşurat sistemul de gîndire fără preocupări speciale de acest gen. Dacă au apărut, totuşi, ele s-au inserat în opera sa, de unde noi le-am desprins încercînd să refacem, reconstituind, ceea ce ceilalţi gînditori au făcut singuri, constituindu-şi o estetică corolar al sistemului lor de gîndire. Şi pentru că Husserl, cum am spus, n-a scris studii speciale de estetică, raportîndu-şi concepţia la fenomenul artistic al vreunei epoci, nici noi n-am dat nici o extindere de acest gen concepţiei sale estetice reconstituite, limitîndu-ne doar la a o contura ca sistem, adică delimitînd esenţa esteticului văzut de el, modurile în care poate exista şi apărea, şi criteriile după care el considera că se poate formula judecata estetică.

Teoriile de bază ale esteticii husserliene se pot urmări însă mai bine ca aplicativitate în estetica discipolilor săi, M. Geiger, Waldemar Conrad, R. Ingarden, M. Dufrenne şi M. Bense.

*

Aşadar, primii care introduc în estetică modelele preconizate de Husserl, respectiv metodele fenomenologice ale reducţiei şi contemplării (*eidetische Reduktion* şi *Wesensschau*), sînt aceşti elevi ai săi, M. Geiger, W. Conrad şi polonezul Roman Ingarden, rezultatele cercetărilor concrete, adică cu aplicare directă la materialul artistic, ale acestuia din urmă, exercitînd chiar mare influenţă asupra teoriilor literare ale ultimelor decenii (R. Wellek, R. Barthes, G. Poulet, A. Robbe-Grillet). Din acest punct de vedere, el şi nu altul ar putea fi pe drept cuvînt numit părintele structuralismului literar (R. Barthes în special îi datorează foarte

mult). Spre deosebire de Geiger şi de Husserl, R. Ingarden insistă însă în mod special nu pe procesul creaţiei, ci pe cel de receptare [1], socotind că în cadrul acestui proces se defineşte de fapt creaţia proiectată altminteri intenţional în primul. Părerea lui este că astfel *structurile de bază* şi *modul de fiinţare*, în special al operei literare, se obţin mai degrabă pe această cale decît pe calea *intuirii esenţei (Wesensschau).* [2] Din acest punct de vedere, limitîndu-se la sfera esteticului literar şi mai exact la receptarea operei literare, el reuşeşte să facă din teoria literaturii o adevărată ştiinţă particulară, constituită sub formă de istorie a lecturii. [3] Pentru Ingarden, operele de artă reprezintă adevărate structuri critice ale existenţei intenţionale. Abătîndu-se de la linia transcendentalismului husserlian, el consideră că obiectul intenţional, în domeniul operelor de artă picturale, muzicale, literare şi chiar cinematografice, are un dublu fundament critic constituit dintr-o *existenţă reală* şi un *concept ideal.*

Realizat în opera de artă, acest obiect intenţional, cu această bază, prezintă, în analiza procesului de receptare, o structură stratificată. În opera literară, aceste straturi ar fi următoarele: 1. stratul unităţilor lingvistice, 2. stratul semantic, 3. stratul obiectului reprezentat şi 4. stratul aparenţelor schematizate.

Toate aceste straturi, atunci cînd sînt descoperite, se corelează cu omoloagele lor de pe planul conştiinţei, prin această analiză, opera literară căpătînd şi aspect subiectiv. În cadrul acestui proces de descoperire şi omologare mai survin încă două operaţii fundamentale: 1. Percepţia simultană a calităţilor formale, vizuale şi auditive, care creează în cazul operei literare dubla aparenţă a cuvîntului. 2. Recunoaşterea cuvîntului, care provoacă totodată şi înţelegerea lui.

[1] R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks,* Tübingen, 1969.

[2] R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst,* Tübingen, 1931.

[3] R. Ingarden. *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen, 1959.

Această înțelegere a cuvîntului duce în fine la problema semnificației cuvintelor și a frazelor (în celelalte arte, semnificația limbajului specific fiecărui domeniu). Aici se naște însă posibilitatea unei adevărate polemici cu interpretarea psihologistă care identifică semnificația cuvintelor cu materia proprie unor acte psihice denumite acte semnificative și cu punctul de vedere husserlian, care consideră cuvîntul ca fiind obiect ideal existînd în afara timpului.

Mecanismul comprehensibilității cuvîntului presupune descoperirea intenției sale semantice. Gîndind textul pe care-l citește, după descoperirea semnificației, cititorul actualizează intenția semantică a cuvîntului. Cu ajutorul unor acte intelectuale speciale (operațiuni creatoare de fraze) cuvintele sînt sesizate ca membre ale unei fraze care, la rîndul ei, se corelează și ea cu altele de același ordin. Așa se face că în lectură, conținutul operei apare ca un tot semantic bine organizat.

Lectura, după Ingarden, este și ea de două feluri: activă și pasivă. Lectura activă înseamnă cunoaștere și descoperire a straturilor obiectului reprezentat; lectura pasivă e doar receptarea mecanică a sensului textului, sau mai bine zis a stratului semantic, fără legăturile necesare dintre fraze. În lectura activă, după descoperirea straturilor structurale ale obiectului reprezentat, se stabilesc corelatele intenționale ale frazelor textului.

Preocuparea stabilirii acestor corelate intenționale constituie miezul studiilor din *Das literarische Kunstwerk*, preocupare pe care de altfel o mai întîlnim și la Meinong și la Reinach, în cercetări însă mai puțin de factură estetică și mai mult de fenomenologie pură. Importantă pentru Ingarden nu e însă starea de lucruri pe care o descrie textul, ci intenționalitatea cu care este încărcat obiectul cuprins în text. Pentru a progresa în comprehensiunea stărilor intenționale, în viziunea lui Ingarden este necesar un proces de obiectivizare a sensului frazelor din text. O dată realizat acesta, obiectul apare ca un produs sintetizat de către cititor. Acest obiect reprezentat în orice operă literară prezintă însă și o mulțime de locuri nedeterminate pe care le

completează imagistic cititorul cu ajutorul propriei sale fantezii, ajungîndu-se astfel la o concretizare cît mai complexă a lumii obiectului reprezentat.

În acest proces, obiectul şi concretizarea straturilor obiectului reprezentat sînt echivalente cu obiectul şi concretizarea straturilor aparenţelor schematice pe care şi le imaginează lectorul. Sincronizarea se face prin lectura care abordează simultan toate straturile operei literare, astfel că aceasta devine dintr-o dată expresie a structurii psihice a autorului şi a modului în care ea poate fi înţeleasă de către cititor, adică a modului în care acesta poate face legăturile esenţiale între diversele calităţi pentru a putea constitui în final entitatea intenţionată de creator.

În lumina unei atari estetici, noua literatură, şi mai ales cea franceză contemporană, legată de valul *Noului Roman,* va putea fi privită într-o cu totul altă lumină, cititorul participînd aproape în egală măsură cu autorul la constituirea unor lumi intenţionale, iar în măsura în care sincronizarea planurilor intenţionale ale cititorului cu cele ale creatorului nu poate fi realizată, asistăm prin parcurgerea textului la o nouă creaţie : cea a cititorului, care deşi nu e originală ca intenţionalitate, ca realizare îi aparţine numai lui.

* *

Pentru M. Geiger, introducerea metodei fenomenologice în estetică înseamnă încercarea de rezolvare a unei crize din acest domeniu, o criză, spune el, similară cu cele care apar în momente de răscruce ideologică.

Pînă la apariţia fenomenologiei, modurile de concepere ale esteticii urmau, după părerea lui, fie criterii metafizice, fie empirice, fie normative sau pur şi simplu descriptive, iar frumosul era socotit ca fiind de două feluri, natural şi artistic, dintre acestea două prevalînd primul.

O dată cu apariţia esteticii fenomenologice geigeriene, acest domeniu se fundamentează ca ştiinţă autonomă şi par-

ticulară, ca oricare dintre științele naturii, pentru M. Geiger, estetica incluzînd: 1. o știință particulară, bazată pe aplicarea metodei fenomenologice, 2. o disciplină filosofică și 3. un domeniu de aplicare.

Ca știință particulară, estetica geigeriană se ocupă de cercetarea valorilor estetice și artistice, examinînd structurile obiectului artistic, precum și determinarea lui valorică. Problema originii și a semnificațiilor principiilor estetice este lăsată pe seama esteticii filosofice, de care în nici un caz nu se poate lipsi nici un mare estetician [1], problemele esențiale ale esteticii fiind insolubile în afara unui *Weltanschauung* bine închegat.

Criteriul valoric în acest domeniu al frumosului, de pildă, nu poate fi stabilit decît în funcție de o prealabilă diferențiere a stării estetice de cea neestetică, a artei de nonartă, a diverselor trăiri estetice. Impasul obținerii însă a unor unități de măsură exacte și valabile a dus la crearea esteticii empirice, iar eșecul acesteia în rezolvarea problemelor sistematice a determinat recurgerea la filosofie, care putea oferi o întreagă teorie a valorilor. De pe urma încercărilor de eludare a filosofiei de către empiriști s-a ajuns însă să se introducă în estetică o serie de evaluări (*Wertungen*), insuficient clarificate chiar din punct de vedere științific. Pentru acest motiv, în viziunea lui Geiger, estetica științifică implică neapărat o teorie specială despre esența artei și o reelaborare a esteticii psihologiste care avea în vedere mai mult stările subiective ale creatorului și ale receptorului decît stările obiectuale ale produsului de artă. În acest sens, estetica sa reprezintă sinteza dintre cele două tendințe contrarii vădite de cele două tipuri de estetică, a obiectului [2] și a subiectului [3], accentul axiologic căzînd însă, totuși,

[1] Chiar cînd un Volkelt, un Th. Lipps sau un E. Utitz și-au constituit estetici aparent desprinse de filosofie, involuntar ele totuși se bazau pe o ideologie expusă de unul din marile sisteme la modă, în cazul acestora, neokantianismul.

[2] Reprezentată de M. Dessoir, *Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, și E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914.

[3] Volkelt, *System der Ästhetik*, 1906, Th. Lipps, *Ästhetik*, 1920.

pe aspectul subiectiv al operei de artă, adică pe procesul de creaţie şi de receptare. În această viziune de sinteză estetică [1] se delimitează două preocupări fundamentale, una legată de obiectul estetic (ştiinţa generală a artei) şi cealaltă legată de analiza trăirii estetice, implicînd analiza fenomenului psihic al contemplaţiei, al plăcerii şi al aprecierii estetice. Preocupările sînt explicabile, întrucît doctrina intenţionalităţii, aşa cum am văzut-o elaborată de Husserl, pretinde să se facă disocierea dintre obiectele intenţionale şi actele intenţionale ale conştiinţei premergătoare creării acestor obiecte.

Cea mai mare contribuţie a lui Geiger în domeniul esteticii fenomenologice o constituie însă trasarea principiilor fenomenologice ale plăcerii [2] care, la rîndul său, se bazează pe o concentrare externă în faţa operei de artă, concentrare în care sînt cuprinse valorile şi particularităţile structurii ei. Gustul nu are nimic de-a face cu sentimentul, care este totalmente exclus din procesul de receptare cu motivarea că dacă sentimentele extraestetice aderă la partea cea mai adîncă a subiectivităţii noastre, gustul sau plăcerea estetică se mişcă în regiunea cea mai superficială a eului, adîncimea fiind însă o stare personală şi nu fenomenală.

Pe baza acestui gust estetic se face distincţia între estetica valorilor obiectivate în operă (*Wertästhetik*) şi estetica plăcerii subiective (*Wirkungsästhetik*), valori care pe de altă parte sînt intuibile numai în mod eidetic, ulterior în funcţie de aceste intuiţii stabilindu-se diversele esenţe estetice pe care tind de fapt să le descopere şi criticul şi esteticianul.

Şi astfel, pe măsură ce arta dispare sub bisturiul analitic, *teoriile despre artă* se înmulţesc şi se complică din ce în ce mai mult, indiferent dacă ele ţin de o estetică sau alta.

*

* *

[1] M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, 1928.

[2] M. Geiger, *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, 1913.

La Mikel Dufrenne, fenomenologia capătă o deosebită aplicare prin raportare la suma experienţelor estetice, experienţe care implică la rîndul lor obiectul artistic, opera de artă, precum şi atitudinea receptorului faţă de această operă. Interesant este faptul că pentru el obiectul estetic se reduce la o sumă de date perceptibile, însumate nu de o esenţă, ci de capacităţile receptive ale subiectului. Cu aceasta, accentul axiologic estetic se deplasează şi la el de pe obiect pe subiect, obiectul arătînd doar ceea ce trebuie să demonstreze subiectul. Obiectul s-ar manifesta prin simpla sa prezenţă, fiind un *en-soi-pour-nous* (un *în-sine-pentru-noi)*, sau, altfel spus, ceva ce există prin el dar pentru noi. Din această pricină, el este şi apare nelăsînd nici o clipă ca prin intermediul lui să se întrevadă altceva (el însuşi căpătînd prezenţă numai în momentul în care apare în faţa subiectului receptor). În analiza operei de artă, acesteia i se dezvăluie structurile alcătuite dintr-un material specific fiecărei arte, material care capătă şi el expresie structurală numai în funcţie de subiectul creator sau receptor de frumos, obiectul estetic devenind operă de artă numai în urma acţiunii acestor doi factori. În sine, deci, obiectul artistic ar închide posibilul estetic pe care subiectul l-ar realiza sau căruia i-ar da expresie după modelele intenţionalităţii sale.

Cea mai importantă teorie din această estetică este cea a semnificaţiei ontologice a experienţei estetice, experienţă prin care se poate accede la veridicitatea obiectului estetic, veridicitate privind atît conţinutul cît şi expresia.

Fenomenologia experienţei estetice demonstrează astfel descoperirea esenţialităţii lumii pe baza experienţelor individuale, alimentînd întrucîtva şi acele teorii moderne care susţin că numai prin estetic se poate ajunge la capătul cunoaşterii.

În concluzie, referitor la estetica fenomenologică putem stabili următoarele :

Conform viziunii lui M. Geiger, ea apare într-adevăr într-un moment de criză, cînd pentru clarificarea anumitor probleme de bază ale esteticii, cum este de pildă teoria valorilor, trebuia să se facă neapărat apel la filosofie. În acest

sens, am văzut, se pronunţă chiar el, atunci cînd spune că : „Problemele esenţiale ale esteticii sînt insolubile în afara unui *Weltanschauung* bine închegat din punct de vedere filosofic“ [1].

Un alt aspect al crizei privea controversa dintre diversele tipuri estetice (metafizică, empirică, normativă şi descriptivă) pe tema obiectului estetic şi a receptării operei de artă, unele punînd accentul pe studierea aprofundată a operei de artă în sine (curentul obiectivist), iar altele pe analiza procesului subiectiv al receptării operei de artă (curentul subiectivist).

Faţă de aceste două mari tendinţe, fenomenologia vine cu teoria fundamentării esteticului pe baza unei *ştiinţe generale a artei* privind structura obiectului estetic, pentru a se putea stabili esenţa operei de artă, şi pe baza *analizei trăirii estetice,* care să implice aspectul psihic al contemplaţiei, al plăcerii şi al aprecierii.

În acest fel s-a ajuns la fundamentarea esteticii fenomenologice, în concepţia lui M. Geiger, Ingarden, Conrad şi M. Dufrenne, care nu neglijează nici una dintre cele două mari teme privind esenţa operei de artă şi receptarea ei.

De fapt, în funcţie de cum s-a deplasat atenţia pe o temă sau pe cealaltă (fără însă a fi neglijată total nici una), am putea stabili în cadrul esteticii fenomenologice trei perioade :

1. Perioada iniţială, în care Husserl emite principiile şi metodele (reducţiile şi contemplaţia).
2. Perioada de vîrf, în care M. Geiger, W. Conrad şi R. Ingarden îşi constituie esteticile complexe ca ştiinţe autonome.
3. Perioada cînd din fenomenologie se desprinde existenţialismul, perioadă de afirmare a lui M. Heidegger, în care accentul se pune din nou pe trăirea estetică mai mult decît pe orice.

Raportate însă la concepţia noastră estetică, criteriile fenomenologice îşi pierd valabilitatea pe care o au în ca-

[1] M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik*, 1928, p. 10.

drul sistemului lor, şi o critică adusă acestora, de pe poziţii dialectice, ar viza de fapt întreg sistemul husserlian. Cum însă intenţia noastră a fost aceea de a prezenta mai întîi diversitatea fenomenului estetic contemporan, afirmaţiile noastre vor viza mai întîi fisurile sistemului respectiv şi numai după aceea pe cele ale concepţiei estetice bazată pe el.

1. Mai întîi de orice fenomenologiei putîndu-i-se contesta premiza fundamentală, potrivit căreia lumea ar fi rezultatul proiecţiei intenţionalităţii unui eu ascuns în dosul noemelor, acest eu fiind el însuşi parte integrantă în lume, i se vor putea contesta şi esteticii respective aserţiunile după care frumosul, ca esenţă şi forme de manifestare, ar fi doar o realitate intenţională şi nu una obiectivă, desprinsă de eul generator.

2. Pentru că, estetic vorbind, frumosul poate avea şi o existenţă complet independentă de cea a subiectului creator, alături de o estetică a subiectului, trebuie neapărat să existe şi una a obiectului, independentă de cea a creatorului sau a contemplatorului ei (aceasta nefiind inclusă de fenomenologie).

3. Fiindcă, foarte apropiate de principiile unei estetici funcţionale ni se par şi cele ale fenomenologiei referitoare la formele de manifestare ale frumosului, acestea vor putea fi totuşi înglobate, pentru rigoarea lor demonstrativă în cadrul concepţiei noastre estetice, ele neputînd fi în nici un caz neglijate, mai ales, cum am spus, atunci cînd se referă la opere create dintr-o perspectivă fenomenologică.

*

* *

Căutînd însă să se impună în continuare şi după o serie de înfrîngeri istorice, prin contestarea de fapt nu numai a condiţiei sale, ci şi prin problematizarea întregii existenţe, spiritul german a dat dovadă de un imens orgoliu şi zbucium, creînd alături de Hegel, şi de alţi gînditori progresişti, şi pe cei a căror gîndire reprezintă tocmai contrariul acestora.

Cum însă acest raport nu contribuie la diminuarea acestei gîndiri, ci la amplificarea complexităţii ei, pe baza unui proces, în fond dialectic, de acţiune a contrariilor, el trebuie neapărat cunoscut.

Făcînd, după cum vom vedea, din fiinţă un punct de plecare în sens invers cercetării dialectice, M. Heidegger îi aprofundează conţinutul, structura şi sensurile cu o minuţiozitate şi după o tehnică pe care, deşi nu le putem accepta, din punctul nostru de vedere, le vom remarca totuşi ca model de ingeniozitate constructivistă, în sensul de validitate însă şi nicidecum de veridicitate.

ARTA, MODALITATE DE REVELARE A ESENŢEI FIINŢEI — MARTIN HEIDEGGER

De problema esteticului şi a artei, Heidegger a început să se preocupe în mod special abia cînd „primejdia cea mai mare pentru om a devenit ceea ce face el“ (*Die Technik und die Kehre*, p. 42) — adică tocmai atunci cînd *fiinţa* i s-a părut mai ameninţată ca oricînd de propriile-i determinaţii.

Dacă Hegel, în filosofia germană, apare preocupat de fiinţă şi de determinaţiile ei ulterioare, dezvăluind, în acea teribilă dialectică, jocul sublim al fundamentelor lumii, Heidegger, pornind tot de la fiinţă, se orientează faţă de ea oarecum în sens invers, adică nu adîncind jocul fiinţei în devenirea ei dialectică, *Sein — Nichtsein*, ci sensul, esenţa şi structurile ei.

Dificultatea cea mare se va arăta însă a fi mijlocul de cercetare, deoarece, dacă pentru Hegel raţiunea putea face faţă tuturor impasurilor epistemologice, obiectul ei fiind devenirea fiinţei, adică procesualitatea jocului *Sein — Nichtsein*, pentru Heidegger, pătrunderea în însăşi esenţa fiinţei presupune şi cere alte modalităţi de abordare. De aceea, opera sa fundamentală, *Sein und Zeit*, începe cu o introducere în care, înainte de orice, se pune problema metodei de cercetare, a planului ei de desfăşurare pentru surprinderea sensului, conţinutului şi a structurii esenţei fiinţei. Şi consecinţa analizei fundamentale pregătitoare este formularea premisei capitale : fiinţa nu-şi dezvăluie sensul, conţinutul şi structura decît în climatul unei tensiuni care antrenează nu numai raţiunea, intelectul şi afectul subiectului cunoscător, ci întreaga lui fiinţă. Cu alte cuvinte, pentru depăşirea opoziţiei subiect-obiect, adică pentru ca fiinţa să se poată recunoaşte pe sine — graniţă care a constituit limita peste care se străduie să treacă, începînd din Antichitate şi pînă azi, toate marile filozofii — Heidegger propune o autoanaliză aproape extatică a fiinţei, extatică însă în sensul etimologic şi nu mistic al cuvîntului.

Vom avea deci de-a face la Heidegger cu ființa care tinde să se cunoască pe sine în esențialitatea și nu în devenirea sa, modalitate deci cu totul opusă celei hegeliene.

În încercarea ființei de a se autocunoaște, primele evidențe sînt cele legate de dezvăluirea structurilor ei. Apar astfel trei forme fundamentale structurative ale *Sein*-ului, respectiv *Da-Sein*, ființa obiectivată ca subiect cunoscător, sau totalitate a legilor fundamentale ale structurii noastre ; *So-Sein* sau lucrurile propriu-zise, care ne apar însă ca interferențe ale ființei noastre cu ființa lor ; *Um-Sein* sau „ființa problematică“, adică posibilă într-un fel sau altul în funcție de determinația ființei cunoscătoare (*Da-Sein*).

Aceste ipostaze ale ființei *(Sein)* în procesualitatea cunoașterii alcătuiesc fenomenologia, adică ceea ce apare lăsînd să se vadă despre ce este vorba. Fenomenologia, spune Heidegger, ne dă însă numai esența structurilor fundamentale, nu și sensul lor ascuns. Pentru aceasta este nevoie de ontologie, adică de o fenomenologie care să descopere sensurile. Cu această funcție, fenomenologia se transformă într-o hermeneutică (termen heideggerian), adică în ceva care scoate la iveală sensul structurilor pe care le găsim în ființa existentă. De unde și marea deosebire între cele două tipuri de estetică, respectiv cea existențialistă și cea fenomenologică.

Astfel, în timp ce pentru concepția existențialistă structurile nu reprezintă esența ființei și deci nici a frumosului, ci doar punctul de plecare pentru descoperirea sensului care le transcende, sens care de fapt numai el trimite la esențe, pentru esteticienii fenomenologi, structura logică a *eidos*-ului, percepută într-o *Wesensschau*, adică într-o contemplație sau, mai bine zis, înțelegere esențială, constituie de fapt însăși esența lucrurilor și implicit și a frumosului (frumos care am văzut, la capitolul despre estetica fenomenologică, cum și din ce e alcătuit într-o atare viziune).

Mergînd așadar în sens invers pe sensul structurilor descoperite în ființă, i se descopere acesteia esența, care constă în însuși faptul de *A fi*. „A fi în lume“ *(In-der-Welt-Sein)* este caracteristica fundamentală a ființei existente, adică a

fiinţei ce se manifestă pe sine sieşi (*Seiendes Sein*), sau fiinţa ce se fiinţează. (Precizăm aici că deseori noţiunea germană *Sein* este tradusă în multe limbi prin cea de existenţă. Uneori Heidegger însuşi nu precizează accepţia, presupunînd că faptul a fost stabilit la început, dar pentru noţiunea de existenţă avem celălalt termen, *Existenz*, cu care *Sein* poate fi deseori confundat.)

Fiind în lume — aceasta conturîndu-se pentru noi în stările de cum ne simţim noi faţă de ea şi de cum o putem înţelege (*Befindlichkeit und Verstehen*) — existăm, adică ne plasăm în afara a ceea ce sîntem (noi fiind ca fiinţă un cumul de potenţe). Dar existenţa ia pentru Heidegger — cum am mai spus — accepţii cu totul aparte faţă de cele hegeliene. Existenţa este pentru el ceva mai mult decît este ea de fapt (*ständig mehr als es tatsächlich ist*), adică un mod interior al fiinţei de a-şi manifesta sieşi esenţa. Dacă la Hegel, fiinţei, în procesul de devenire, îi urma existenţa, apoi esenţa, şi, în cele din urmă, fenomenul, ca trepte de trecere în drumul de reîntoarcere la sine, la Heidegger, aceleaşi noţiuni servesc drept termeni pentru delimitarea conţinutului fiinţei, respectiv, esenţa şi structura.

Manifestîndu-se astfel esenţa fiinţei prin existenţă, aceasta, adică fiinţa (*Sein*), în viziunea lui Heidegger se descoperă pe sine ca o *existenţă* a cărei esenţă este însăşi *existenţa* ei ameninţată (*Das Sein entdeckt sich selbst als Sein dessen Essenz ist selbst seine bedrohende Existenz*). Ameninţată însă de negativul ei, de nefiinţă sau de neant, adică de posibilitatea de a nu mai fi posibilă. Teama apare deci în filosofia lui Heidegger ca fenomenul caracteristic în care existenţa arată originar ce este. (Delimitativ precizăm şi aici că, spre deosebire de Hegel, la care existenţa se putea urmări dialectic, la Heidegger, esenţa existenţei nu se poate surprinde decît într-o astfel de circumstanţă în care apare prezentă şi *teama*, raportată însă la fiinţa noastră şi nu la ceva exterior, căci atunci n-ar mai fi teamă, ci *frică* faţă de ceva precis din exteriorul nostru.) Teama ar fi deci în concepţia lui Heidegger esenţa existenţei, ceea ce ne face să ne gîndim la suma posibilităţilor noastre în lume. Ea ne

dezvăluie *grija,* despre care Heidegger spune că ar fi structura noastră existenţială cea mai profundă. În planurile sale de suprafaţă, grija produce înţelegerea şi naşte limbajul, prin adîncirea cărora se ajunge la descoperirea realităţii şi adevărului în ceea ce priveşte esenţa fiinţei. Din această descoperire a esenţei fiinţei decurge la Heidegger întreaga sa concepţie în legătură cu arta şi tehnica, şi de altfel întreaga sa estetică. Înainte însă de a ne ocupa detailat de aceasta, să urmărim mai departe descoperirile ontologice pe care le face Heidegger şi la care se va raporta necontenit estetica sa.

Grija fiind pentru el fundament existenţial şi alcătuind structura noastră existenţială cea mai profundă, ea se va compune din anumite elemente legate între ele prin variate tipuri de relaţii. Factorii componenţi ai grijii sînt posibilităţile sau potenţele, spune Heidegger, întrucît noi sîntem „suma posibilităţilor noastre". Omul fiind astfel conceput în esenţialitatea sa ca un cumul de posibilităţi, în funcţie de modul în care aceste posibilităţi se realizează sau nu în noi, grija se manifestă şi ea în mai multe feluri. Faţă de posibilităţile nerealizate (pentru că atunci cînd se realizează unele, altele rămîn tot în starea lor potenţială, nedevenind realităţi) simţim ceea ce se numeşte *vină,* adică sentimentul culpei faţă de ceva ce nu s-a putut realiza.

Realizarea *posibilităţilor de fapt* în *situaţii de fapt* implică o altă stare sau formă a grijii şi anume *decizia.* Existenţa în decizie, după Heidegger, dă summumul de autenticitate, pentru că insul în situaţia în care „decide" are conştiinţa cea mai lucidă a tot ceea ce conţine el ca posibil. În acele momente de absolută acuitate nimic nu-i mai poate scăpa ca evidenţă, el avînd în faţă implicit şi neantul în care se vede plasat. Insul cînd decide face să treacă ceva din posibil în real, iar altceva din posibil în neant. Momentul deciziei, din punct de vedere ontologic, este cel mai important moment al omului. De el vor depinde toate sentimentele noastre faţă de ceea ce a rămas în sfera posibilului ca posibil, faţă de posibilul care s-a realizat, şi faţă de posibilul care s-a neantizat. Posibilul rămas ne va da senti-

mentul sau frisonul a ceea ce urmează să devină real, adică al viitorului, moment temporal născut ca un corolar al posibilului realizat. Posibilul realizat ne va da sentimentul prezentului, iar cel aneantizat, sentimentul trecutului perceput ca vină față de ceea ce nu a devenit real.

Din această suită de percepții ale posibilului, iată născîndu-se *timpul*, care apar la Heidegger nu ca o succesiune a trecutului, prezentului și viitorului, ci ca o simțire a *grijii, vinei* și *deciziei*. Timpul nu înseamnă deci la el o suită de momente, ci de stări afective care în înșiruirea lor alcătuiesc elementele esențiale ale ființei noastre. De aceea și spune el de altfel că timpul este esența ființei noastre — timpul însă înțeles ca o suită de stări afective fundamentale, și nu ca suită de momente cronologice care în totalitatea lor alcătuiesc timpul-măsură. După Heidegger purtăm deci în noi posibilul, fundamentul nostru ontologic, dar și neantul conceput ca sumă a posibilului ratat prin opțiune. Existența care se va depăși pe sine continuu va avea o orientare spre viitor *(sich vorwegnehmen)*. Fiind însă aruncată în lume *(In-der-Welt-Sein)* și într-o situație de fapt, această existență va păstra în sine și urma trecutului, întrucît fiind *ceva* și nu *altceva*, sentimentul vinei față de ceea ce nu s-a realizat survine implicit.

Această durată în sine a existenței, limitată sau sfîrșită doar prin moarte (moartea fiind concepută de el ca însumare a posibilităților noastre realizate — în fața morții tot ceea ce sîntem se adună), alcătuiește în filosofia heideggeriană *timpul originar* sau *ființa existenței*, care, la rîndul ei, constituie *esența ființei noastre*.

Nuanțînd mai departe, și aceasta pentru a funda ontologic estetica lui Heidegger, putem desprinde din fluxul existențial al ființei mai multe moduri de existență în funcție de *timpurile* trăite.

Vom avea deci un mod de existență căruia îi este caracteristică așteptarea neprecisă a unui eveniment *(Gewärtigsein)*, un altul, dimpotrivă, axat pe așteptarea precisă *(Erwarten)*, un al treilea, axat pe conștiința prezentului șters *(Gegenwart)* al vieții cotidiene, al patrulea, pe clipă *(Augen-*

blick), moment în care existenţa îşi actualizează toate posibilităţile (astfel se va înţelege mult mai uşor şi tentaţia mefistofelică din *Faust*, şi dorinţa de a opri clipa în loc), al cincilea, modul existenţei banale, în care totul se uită uşor, deci axat pe uitare *(Vergessenheit)*, şi cel din urmă, al şaselea, constînd în existenţa autentică, în care trecutul se repetă mereu *(Wiederholung)*, adică în care se trăieşte permanent aceeaşi vină.

Cuvintele *Gewarten, Erwarten, Gegenwart, Augenblick, Vergessenheit* şi *Wiederholung* vor semnifica deci în sistemul heideggerian moduri de a fi ale noastre. Aceste moduri de a fi ale timpului originar se fundamentează pe atitudinea noastră afectivă faţă de lume, atitudine care poate fi *frică* de ceva în existenţa banală, *teamă* în aşteptarea autentică, *trăire* a prezentului în existenţa banală, *curiozitate* în căutarea noului, *actualizare* intensă a posibilului în clipă şi *distracţie* în experienţa banală.

Aceste categorii existenţiale vor deveni la Heidegger şi categorii estetice, în funcţie de care se va realiza şi percepe frumosul.

Fiecare lucru în lume îşi va avea un timp al său derivat din una dintre aceste forme ale timpului originar. Aici concepţia lui Heidegger se deosebeşte de cea a lui Bergson în ceea ce priveşte timpul, deoarece acesta nu pare spaţializat, cum e la Bergson, ci însuşi spaţiul are un timp al lui.

Durata va însemna deci la Heidegger *istorie* şi *devenire*. Istoria noastră proprie desfăşurîndu-se între naştere şi moarte, existenţa noastră va fi istorică. Cînd însă istoria este autentică şi angajează întreaga sumă a posibilităţilor noastre de a fi în lume, ea capătă caracterul de destin, care este singular. Istoria lumii *(Weltgeschichte)* este o istorie derivată din istoria inşilor, fenomenul *derivării* fiind posibil de surprins fenomenologic în momentele în care apare în joc acea *fiinţă anonimă*, acel *Man*, căruia îi este caracteristică *distracţia*, adică pierderea în lumea exterioară.

*

* *

Succint expusă, cam aceasta ar fi ontologia heideggeriană, din care urmează să desprindem estetica sau concepția sa despre artă și frumos.

Prin formație, Heidegger este mult tributar culturii antice, filosofia presocratică și platonică spunîndu-și din plin cuvîntul în gîndirea lui în cele mai importante momente ale ei. Fără însă ca estetica să constituie pentru el o preocupare aparte, ca la Hegel, de pildă, Heidegger realizează deci o analitică a frumosului pornind de la acel πρόμος, categorie elină care înseamnă și percepere a adevărului dar și dezvăluire a lui. La Platon însă frumosul este adevărul absolut în funcția de armonizator și organizator al lumii, în acțiune el conjugîndu-se cu binele care animă totul, iar arta, tocmai această descoperire și stăpînire intuitivă a adevărului.

La Heidegger, de asemeni, frumosul se identifică cu adevărul ontologic fundamental pe care el, spre deosebire de Platon, îl concepe ca fiind esența ființei noastre. Funcția artei va fi deci aceea de a descoperi și stăpîni în același timp, fără a falsifica însă, esența ființei noastre în toată complexitatea ei existențială. De aici interesul special al lui Heidegger pentru o anumită literatură, dezvăluitoare de asemenea esențe, de o atenție aparte bucurîndu-se în acest sens mai ales literatura rusă — Tolstoi, Dostoievski — de unde de altfel își și alege exemplele pe care le dă ca mostre de autenticitate existențială indiscutabilă (vezi analiza nuvelelor *Stăpîn și slugă, Moartea lui Ivan Ilici* și exemplele luate din *Demonii, Amintiri din Casa morților* și *Frații Karamazov*).

Arta însemnînd cunoaștere prin dezvăluire, ea se va înrudi îndeaproape cu tehnica, tehnică față de care — datorită consecințelor pe care le-a produs asupra ființei în ultimele decenii — Heidegger vădește un deosebit interes, considerînd-o cea mai acută problemă a vremii noastre. Întreaga sa lucrare *Die Technik und die Kehre* nu tratează despre altceva decît despre tehnică și artă. De fapt, întreaga sa estetică ar putea fi socotită constituindu-se pe acest raport dialectic dintre cele două noțiuni.

A-ţi pune problema tehnicii, spune Heidegger, înseamnă mai înainte de toate a stabili un raport cu ea. Din acest raport, prima concluzie care se degajează, la un contact încă destul de superficial, e că tehnica nu este tot una cu esenţa tehnicii, după cum copacul nu este tot una cu ceea ce constituie esenţa lui. Atunci ce este totuşi tehnica ? Din definiţiile obişnuite ar reieşi că tehnica este un mijloc folosit spre realizarea unui scop, pe de o parte, iar pe de alta, că ea este un fapt, adică ceva săvîrşit de mîna omului ca rezultat al unui anumit scop deja realizat. Ea este deci un instrument, teoria fiind valabilă atît pentru tehnica de acum cîteva secole cît şi pentru tehnică în accepţia ei contemporană. Heidegger socoteşte necesară această precizare întrucît pe baza ei se va stabili raportul dintre om şi tehnică, tendinţa omului fiind de a o stăpîni ca instrument, tendinţă ce se va accentua cu atît mai mult cu cît tehnica încearcă să-i scape din mînă.

Dar se pune întrebarea : dacă tehnica este numai un instrument, de unde provine această tendinţă de emancipare a ei ? Răspunsul se poate căpăta numai încercînd a dezvălui ce este ea în sinea ei, şi în ce constă esenţialitatea tehnicii.

Prin faptul că tehnica se defineşte ca mijloc utilizat în vederea unui scop, analizîndu-se mijlocul drept ceva prin care altceva acţionează, se ajunge la ideea de cauzalitate, stabilindu-se astfel că acolo unde se urmăreşte un scop, acţionează un mijloc, unde domneşte instrumentalul, domină cauzalitatea. [1]

Cercetînd însă instrumentul în lumina celor patru feluri de cauzalitate, cărora şi el li se supune *(causa materialis, formalis, finalis* şi *efficiens)*, Heidegger descoperă că în orice obiect constituit se găseşte o materie din care este făcut, forma sub care se prezintă obiectul, scopul pentru care este făcut, precum şi acţiunea celui ce a făcut obiectul. Deci la baza obiectului stă o determinare *(ver-an-lassen)* împătrită, iar determinarea, pentru că întotdeauna face să treacă ceva

[1] *Wo Zwecke verfolgt, Mittel verwendet werden, wo das Instrumentale herrscht, da waltet Ursachlichkeit, Kausalität* (M. Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, p. 7, Ed. Neske, Aufsätze, Freiburg, 1954).

din inform în ceva formal, capătă caracterul de cauzalitate, adică de scoatere, de aducere a ceva în evidență *(her-vor-bringen)*. Această scoatere în evidență se produce, la rîndul ei, numai cînd dezvăluie ceva ascuns. Ceea ce se scoate în evidență dispare în ceea ce se numește descoperire. Este, spune Heidegger, ceea ce numesc romanii *veritas*, adică spunem adevăr și înțelegem de obicei exactitatea reprezentării. Dar acum se pune o altă întrebare : și ce legătură are adevărul cu tehnica ? Răspunsul pe care-l dă Heidegger este că această legătură cuprinde în ea totul în ceea ce privește tehnica, adică ceva în lumina căruia, din nou, tehnica se vădește a fi esența descoperirii, a dezvăluirii.

Pe de altă parte, întrebîndu-se asupra semnificației cuvîntului grecesc τέχνη, de unde se și trage etimologia cuvîntului tehnică, Heidegger stabilește pentru această noțiune două semnificații, una, cea de artă, și prin aceasta înrudindu-se cu ποίησις, adică cu creația, iar alta în accepția platonică, înrudită cu cuvîntul ἐπιστήμη, adică cu cunoașterea luată în cel mai larg sens al ei. În calitate de modalitate sau fel de adevăr — și aici, iar e un joc de termeni grecești : „ τέχνη *ist eine Weise des* ἀσθενεῖς", — tehnica descoperă ceea ce singur n-ar putea ieși la iveală. Întrucît scopul tehnicii moderne este de a produce energie, mai mult decît de a dezvălui sau de a descoperi, ea capătă un caracter de prefacere, de transformare, care se petrece în felul următor : energiile ascunse se dezlănțuie, dezlănțuirea se modifică, modificatul se înmagazinează, înmagazinatul iarăși se împarte, și acest produs, după împărțire, se transformă, așa că descoperirea închide în sine toți acești termeni, dezlănțuitul, modificatul, înmagazinatul, împărțitul și retransformatul.

În acest fel, o veche stare a lucrurilor capătă prin *descoperire (Entbergen)* o nouă orînduire, așezare interioară *(Bestellen)*, care primește numele de stare proprie *(Bestand)*, ceea ce este cu totul altceva decît obiectul.

Un tren de marfă, spune Heidegger, poate fi perceput ca un obiect, deși în sine el reprezintă posibilitatea transportului. Mașina, concepută de Hegel ca unealtă de sine

stătătoare, este socotită de Heidegger ca ceva dependent de orînduirea orînduitului [1], iar cel ce realizează acest raport, această dependenţă, este omul. În felul acesta, omul face parte din ceea ce numim însuşi modul de descoperire. [2]

Astfel, şi aici vrea să ajungă Heidegger, descoperirea tehnică nu este numai un făcut omenesc, ci ceva în care însuşi omul intră ca parte constitutivă, sau, mai exact, ca element cauzal integrat în acea *causa efficiens* de care vorbeşte el mai înainte şi pe care o întîlnim şi la Aristotel. Cu toate acestea însă, *esenţa tehnicii el o socoteşte a fi ceva ce face ca omul să descopere adevărul în esenţa orînduitului ca structură.* Acest ceva este numit de el *Gestell*, dar nu ca instrument sau unealtă, aşa cum era vechea şi obişnuita accepţie a noţiunii, ci ca totalitate esenţială, ca schelet al oricărei prezentări.

Esenţa tehnicii nu trebuie confundată cu tehnicitatea, din aceasta făcînd parte instrumentele de operaţiune şi montajul propriu-zis, adică aranjamentul, iar esenţialitatea fiind însuşi principiul ordonator care acţionează prin om.

În lumina acestor teorii, fizica modernă nu mai apare ca fizică experimentală, ci ca orînduitoare a unor energii pe care le cuprinde natura în sine. Ea este deci precursoarea nu a tehnicii, ci a esenţei tehnicii, care prin faptul că este *Gestell*, adică *totalitatea esenţială a oricărei prezentări*, trebuie să schimbe ştiinţele naturale exacte.

O altă latură a problemei este raportul nostru cu esenţa tehnicii. De vreme ce esenţa tehnicii este ceva ce-l pune pe om pe drumul oricărei descoperiri, prin care realul devine mai mult sau mai puţin perceptibil, durată, permanenţă, şi cum această punere pe un anumit drum se numeşte trimitere *(schicken)*, trimiterea generală care pune omul pe calea descoperirilor se va numi soartă *(Geschick)*. De la acest *Geschick* se ajunge la *das Geschickliche*, la fatidic, adică la

[1] *Vom Bestand her gesehen, (ist) die Maschine schlechthin unselbständig; denn sie hat ihren Stand einzig an dem Bestellen von Bestellbaren* (M. Heidegger, *op. cit.*, p. 17).

[2] *Indem der Mensch die Technik betreibt, nimmt er am Bestellen als einer Weise des Entbergens teil* (*ibid.* p. 18).

ceea ce stă sub determinarea sorții, un „ce“ care în totalitatea lui, ca obiect al determinării, devine istoric. Libertatea omului față de această determinare a sorții se manifestă în a accepta sau nu impulsul tehnicii care, cum am spus, este dezvăluirea.

Determinismul descoperirii, ceea ce-l împinge pe om la descoperirea ca fapt, este *primejdie (Gefahr)*. M. Heidegger descoperă în particolele limbajului sensuri *nebănuite*. În firea omului existînd această pornire spre descoperire, element definitoriu de altfel pentru om în accepția heideggeriană, faptul se petrece în cadrul unei experiențe *(erfahren)*. Particola „ge“ indicînd în germană reflexivitate, *die Gefahr* este rezultatul aplicării acestei noțiuni de experiere asupra sinelui. Așa se explică afirmația sa că „destinul descoperirii nu este în sine nimic altceva decît primejdia“ [1].

Ceea ce primejduiește însă nu este tehnica, ci esența tehnicii, adică acea împingere spre dezvăluire, care se face numai în tipare structurale *(das Gestell)*. Dominația structurii, dezvăluită omului tot dintr-o pornire a sa, înlătură pentru el posibilitatea descoperirii a ceea ce stă în dosul acestei structuri.

De aici, de la această constatare, făcută cu multă subtilitate analitică și cu multe implicate etimologice — etimologia exprimînd pentru Heidegger o adevărată istorie a devenirii — după ce stabilește în ce constă amenințarea sau primejdia tehnicii, el trece brusc la afirmația coexistenței contrariilor, menționînd că acolo unde există primejdia, în aceeași măsură există și posibilitatea salvării. Punctul de plecare îl constituie două versuri din Hölderlin :

Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch (Unde-i primejdie / există și salvare.) [2]

Afirmația lirică nu rămîne însă nesprijinită pe o analiză ulterioară a ceea ce înseamnă *das Rettende* (ceea ce salvează).

Analiza începe cu o simplă părere, stabilită totuși ca premisă : a salva înseamnă a apuca ceea ce este amenințat

[1] M. Heidegger, *op. cit.*, p. 26.
[2] *Patmos*, ed. Hellingrath, IV, p. 227.

să dispară şi a face în aşa fel încît acest ameninţat să nu dispară, ci să se continue.[1] Ba mai mult, întrucît esenţa tehnicii, în tendinţa ei de descoperire, falsifică aspectele esenţei tocmai prin această tendinţă de dezvăluire, a salva înseamnă a proceda în aşa fel înăuntrul esenţei, încît aceasta să poată fi păstrată — ea fiind deformată de tendinţele dezvăluitoare ale tehnicii — în forma ei originară, adică să nu fie tulburată în autenticitatea ei.[2] Cu aceasta dominaţia tehnicii nu este năruită, ci numai deplasată pe alte aspecte ale esenţei.

Important aici la Heidegger e faptul că salvarea şi esenţa tehnicii — *Retten-Gestell* — sînt considerate ca fiind într-un raport dialectic de mare echilibru. Într-un fel, observaţia, de o mare fineţe de altfel, are antecedente extrem de îndepărtate în istoria gîndirii omeneşti, concepute însă ca opoziţii între bine şi rău (paralelismul fiind valabil numai în măsura în care tendinţa tehnicii, de falsificare a esenţei, poate fi considerată ca rău, iar cea a salvării, prin asigurarea autenticităţii esenţei, ca bine). Să ne gîndim la dualismul persan, sau la antinomiile lui Heraclit.

Din toate rămîne însă pentru Heidegger stabilit un fapt, acela că în esenţa tehnicii există şi primejdia şi putinţa de a evita această primejdie, adică salvarea. Contrariile coexistă deci în sînul aceleiaşi procesualităţi. Reacţia împotriva răului nu va fi deci o reacţie împotriva tehnicii, ci împotriva unei anumite orientări a ei. Şi aceasta fiindcă esenţa tehnicii ca imbold spre descoperire este altceva decît esenţa propriu-zisă, care, încă în accepţia antică (Platon, Socrate) — pe care şi-o însuşeşte şi Heidegger — este ceea ce se păstrează ca fiind ceva permanent, identic cu sine. În acest sens, el stabileşte un raport de apropiere între noţiunea *Wesen* (fiinţă, esenţă) şi *währen*, care înseamnă a păstra, a ţine, de unde concluzia că esenţa are în sine ceva ce se

[1] *Was heisst „Retten"? Gewöhnlich meinen wir, es bedeute nur: das vom Untergang Bedrohte gerade noch erhaschen, um es in seinem bisherigen Fortbestehen zu sichern* (M. Heidegger, *op. cit.*, p. 28).

[2] *Aber retten sagt mehr. „Retten" ist: einholen ins Wesen, um so das Wesen erst zu seinem eigentlichen Scheinen zu bringen* (M. Heidegger, *op. cit.*, p. 28).

va opune permanent dezvăluirii, care dezvăluire este pe de altă parte esența tehnicii. Omul, plasat oarecum la mijloc, adică determinat, împins să dezvăluie, să descopere, se pomenește încercînd să se descopere pe sine în esențialitatea sa, esențialitate care refuză acest lucru, sau mai bine zis refuză să-și dezvăluie configurația în schemele și sistemele tehnicii.

Această observație este de mare importanță, pentru că ea dezvăluie pe de o parte finalitatea tehnicii, explicînd prin aceasta și conflictul de proporții ontologice — căci esența în sine nu există determinată la modul schematic sau configurativ, cum ar percepe-o tehnica — dintre această esență a tehnicii și esența însăși a lucrurilor, iar pe de altă parte situația tragică a omului, care se vede la un moment dat — mai ales cînd nu se poate rupe de imboldurile tehnicii — și instrument al tehnicii și obiect al ei.

În ultimă instanță, așadar, lupta se dă la nivelul esențelor, iar omul neputînd evita prin faptă primejdia, nu mai poate reacționa împotriva ei, nu o mai poate anula, sau, mai bine zis, nu mai poate scăpa de ea decît cu ajutorul conștiinței.

Întrebarea care se pune este : cum ? Ca să răspundă la ea, Heidegger recurge iar la o paralelă cu Platon, stabilind că în accepția antică τέχνη (tehnică) era și ceea ce dezvăluia esențele sub forma frumosului, adică artele frumoase, care sînt însă și πρόμος, adică și stăpînire a adevărului, și dezvăluire a lui, sau, cu alte cuvinte, ceva ce-și dezvăluie esența sau adevărul, dar, în același timp, îl și păstrează în forma sa nealterată de încercare de dezvăluire. Arta deci ar fi o tehnică a conștiinței, care, neputînd scăpa de sub determinarea tehnicii luată în sensul ei general, neputînd deci să nu se descopere, subliniază sau produce o modificare, la nivelul ei, a acestei tendințe, adică nemaiprocedînd configurativ, nemairecurgînd la schemele la care de obicei o împinge tehnica, dezvăluie esențele sau adevărul nealterat, nu prezentîndu-l într-o nouă re-creație, ci redîndu-l anamnezic, adică așa cum se prezintă el în amintire.

De aici se degajează concepţia anamnezică a frumosului la Heidegger, şi combativitatea artei împotriva schematizării sau, mai mult, funcţia salvatoare a artei pentru omul ameninţat ontologic de propriile-i porniri tehnice.

Reîntorcîndu-ne la funcţia tehnicii, aceea de a stîrni, pe lîngă alte sentimente, şi pe cel al primejdiei, şi fiindcă datorită acestei primejdii omul recurge la un antidot împotriva consecinţelor destructive, din punct de vedere ontologic, ale tehnicii, antidot care este tocmai arta, în această primejdie, trăită cu toată intensitatea, există cuprinsă posibilitatea salvării.

Din acest punct de vedere, observăm cum şi la nivelul esenţialităţii fiinţei intervin anumite raporturi dialectice între elementele care condiţionează dezvăluirea esenţei fiinţei (*das Wesen des Seins*) şi esenţa însăşi a fiinţei. Faptul este important de remarcat, întrucît Heidegger, care opera analitic chiar în conceptul de la care pornea (respectiv conceptul de fiinţă şi nefiinţă — *Sein und Nichsein*), negîndindu-se să opereze dialectic în maniera lui Hegel, descoperă totuşi raporturi dialectice şi în subsolurile conceptelor de la care pornea propriu-zis dialectica devenirii.

Prin această analitică de termeni revenim însă şi la o altă veche preocupare heideggeriană, aceea legată de problema *uitării*.

În *uitare*, Heidegger găseşte ascuns începutul oricărei filosofii, al cărei rost, de altfel, este scotocirea şi aducerea aminte. Asistăm, aşadar, cu această revenire, la o foarte interesantă corelare de termeni pe care o vom reda mai jos. Dacă problema filosofiei la Heidegger începe cu scotocirea uitării, deci cu amintirea, şi dacă tehnica este pornire spre descoperire, prin faptul că această descoperire tinde să se facă altfel decît anamnezic, şi anume mimetic, adică prin re-creare în conformitate cu anumite tipare configurative pe care le avem în noi fără ca ele să facă parte din esenţa fiinţei noastre, vom ajunge nu la o dezvăluire a esenţei, ci la o falsificare a ei, fapt care am văzut cum generează

conştiinţa primejdiei. Această primejdie însă determină şi o reacţie fiinţei care, uitată, se pomeneşte deodată sub incidenţele unei descoperiri (esenţa tehnicii), descoperire pe care, în loc s-o redea aşa cum este ea, o prezintă în tipare şi scheme configurative necorespunzătoare esenţei fiinţei, ci numai esenţei omului (*Menschenwesen*). Or, cum totul se petrece la nivelul esenţelor, din această confruntare a esenţei fiinţei cu cea a omului, la nivelul profund al esenţei acestuia se produce şi reacţia consecutivă acestei nepotriviri, conştiinţa primejdiei, conştiinţă care, într-un fel, este ceva similar cu conştiinţa neantului, generatoare de angoasă, sentiment pur ontologic.

Fiinţa deci este ameninţată în esenţialitatea ei, potrivit concepţiei lui Heidegger, de două lucruri : pe de o parte, de neant, de nefiinţă, care este o conştiinţă a limitelor fiinţei, iar pe de altă parte, de tendinţa de falsificare a ei la nivelul esenţialităţii fiinţei omeneşti.

Astfel este firesc ca tot la acest nivel să apară în filosofia şi estetica heideggeriană şi reacţiile conservatoare ale esenţei fiinţei : existenţializarea, împotriva neantului, şi creaţia artistică pură, anamnetică, reproducînd însăşi esenţa fiinţei într-un proces opus tendinţelor tehnicii (înţeleasă ca pornire spre configurare — *Gestell*). Or, această recurgere la esenţialitatea fiinţei este tocmai întoarcerea de care vorbeşte Heidegger atunci cînd îşi pune problema tehnicii, întoarcere care, cu alte cuvinte, este însăşi arta, considerată în cele mai pure tendinţe ale ei.

Analitica heideggeriană pune astfel în evidenţă originea unei crize ontologice, existenţialiste, indicînd în acelaşi timp şi modalităţile ei de depăşire.

Pentru astfel de acţiuni este însă necesară o suprafaţă esenţială a fiinţei, de mari proporţii, o suprafaţă permanent prezentă printr-un act de reflexivitate în cîmpul conştiinţei — de unde şi importanţa actului de gîndire care, în problematica heideggeriană, are funcţia de a reflecta nu numai existenţa obiectivă (*Dasein*), ci şi pe cea subiectivă (*Sein*) la nivelul esenţialităţii lor.

Concepută astfel, gîndirea este corespondență originară, corespondență între concept, noțiune, cuvînt și esență, pe care ele trebuie sau ar trebui s-o desemneze. [1]

Cu această afirmație, filosofia lui Heidegger capătă o deosebită importanță din punct de vedere epistemologic — epistemologie în cadrul căreia, în procesul de cunoaștere pînă la realizarea deplină a ei, deci pînă la adecvarea conștiinței cu esențialitatea ființei, destinul omului este definit ca o așteptare permanentă — și estetic, întrucît și epistemologia și estetica lui se vor fundamenta pe temelii ontologice proprii sistemului său. Orice obiecții aduse esteticului său îi vor viza așadar ontologia, și orice studii întreprinse asupra cutărei sau cutărei literaturi în lumina esteticii sale vor trebui neapărat să implice ontologic adîncurile ființei.

De altfel și studiile sale exemplificatoare pentru validitatea esteticii și, în general, a ontologiei sale, implică acele opere în care sondajul să poată atinge adîncimi ontice. De aceea, în lumina analizelor esteticii heideggeriene, literatura lui Dostoievski și a lui Tolstoi prezintă adîncimi nebănuite, iar în ceea ce privește poezia, Hölderlin îi apare ca omul dotat cu cea mai mare putere de poematizare, adică de comunicare cu cosmosul ontologic.

În cadrul acestei comunicări, poezia exprimă nu numai frumosul în esențialitatea sa, ci și modalitatea lui de constituire în conștiința artistului. Momentele ar fi cam acestea : întîi contactul cu profunzimea ontică (ontologicul fiind existentul esență a ființei), deci cu limita perceptibilului, realizat prin cea mai profundă trăire posibilă — actul trăirii incluzînd aici participarea cea mai complexă a tuturor factorilor sufletești legați de afect, voință și intelect.

Acest contact revelator în ceea ce privește cunoașterea îl va determina pe poetul sondator de adîncimi ontice să prelungească pe cît e cu putință durata contemplației. Neputîndu-se permanentiza în această stare, poetul va încerca să reproducă obiectul generator de extaz ontic, pentru a-l

[1] *Dieses anfängliche Entsprechen, eigens vollzogen, ist Denken* (M. Heidegger, *Die Kehre*, p. 40).

avea mereu în față și eventual pentru a-l putea comunica și altora. Cu aceasta începe însă procesul creației, care va încerca să refacă obiectul celei mai profunde cunoașteri. În acest sens, se poate vorbi la Heidegger de înclinația de a oferi actului poetic funcții epistemologice de o profunzime imposibil de atins prin alte mijloace raționale. Poeticul — în special așa cum îl vede realizat de Hölderlin — reprezintă pentru el cel mai profund mod de cunoaștere și de redare a ființei spre contemplare, fără ca acesteia să i se fi alterat cîtuși de puțin esența.

Fenomenologii de pildă, pentru că sînt foarte înrudiți cu Heidegger, vor protesta aici, contestînd posibilitatea unei cunoașteri estetice care să depășească reflecția transcendentală, dar Heidegger pretinde că aceste elemente, rezultat al celor mai abstracte reducții, își dezvăluie și alte substraturi constituționale, respectiv esențe ale esențelor, însă nu acelei *ratio cognoscendi*, de care face uz fenomenologia, ci trăirii, sau acelei *ratio essendi*. Desigur însă că evidențele trăite, oricît de inconceptibile ar fi ele, trebuie comunicate tot prin concepte, de unde și imposibilitatea evitării limbajului național. Dar interesant de sesizat în viziunea estetică heideggeriană, și în general în cea existențialistă, este faptul că pentru ea importante nu sînt noțiunile, ci ceea ce reiese din combinarea acestor noțiuni pe de o parte în opera de artă, iar pe de alta în sufletul și în conștiința celui ce o percepe. Cuvintele, noțiunile, judecățile, imaginile sau alte alcătuiri elementare ale acestor opere de artă trebuie să declanșeze după estetica lui Heidegger în mintea și în afectul spectatorului aceleași stări (emoții, sentimente, evidențe) pe care le-a avut și artistul cînd a sondat profunzimile ontice. Cum însă aceste stări nu apar la perceperea cuvintelor, culorilor, formelor sau sunetelor, ci după ce acestea și-au produs rezonanța în interiorul conștiinței receptorului de frumos, ar însemna că nu ceea ce spune Hölderlin sau Beckett de exemplu este interesant, ci ceea ce provoacă spusele lor în sufletele celor ce-i ascultă. Procesul care se petrece în dosul aparențelor sau după receptarea formelor sau a materialului sensibil nu este numai reflexiv (la aceasta se

oprește doar fenomenologia), ci se continuă cu ecoul acestei reflexivități intelectuale în fondul nostru afectiv, respectiv cu trăirea sau cu existarea în prezența unor atari complexe mișcări de conștiință.

Referitor la arta lui Beckett, aparent atît de destructivă la adresa omenescului, într-o atare perspectivă estetică s-ar putea spune că ea, nefiind salvatoare pentru om și deci neconformîndu-se principiului estetic existențialist : arta = încercare de revelare și de salvare a ființei amenințate, n-ar fi artă. Concluzia este paradoxală și totuși paradoxul se rezolvă. S. Beckett este distrugător la adresa unui omenesc alterat în esențialitatea sa de vicisitudinile unui mod de a fi impropriu vieții. Literatura sa ilustrează rezultatele unui anumit mod de a fi sau evidențele unei imposibilități a posibilului cînd acesta nu este abordat cum se cuvine pentru a se putea realiza. Așteptarea *speranței* (*En attendant Godot*) devine inutilă în perspectiva unei vieți din care a dispărut orice reper, iar *regretul* (*Oh ! les beaux jours*) nu poate deveni permanență decît pentru un sine descompus de lipsa orizontului ontologic.

Și, tot în lumina esteticii analitice heideggeriene, se poate explica de ce literatura modernă existențialistă tinde să descopere și să redea fenomenul originar, esența ființei, de ce arta plastică tinde spre o esențialitate inteligibilă doar din punct de vedere logic, și de ce o muzică ultramodernă va ajunge poate, trecînd prin faza compozițiilor electronice, să redea totuși cîndva armonia sferelor sau a tăcerii esențiale.

În funcție de primejdia simțită la nivelul creatorului și de autenticitatea realizată în momentul creației, aceste forme ale artei moderne contemporane, în lumina esteticii lui Heidegger, apar nu ca elucubrații lipsite de orice noimă, ci ca încercări oarbe de salvare a ființei amenințate de tehnică.



Heidegger şi-a impus în artă un punct de vedere critic atît de puternic încît pe drept cuvînt poate fi socotit fondatorul şcolii estetice existenţialiste. Este adevărat că Sartre sau J. Maritain s-au ocupat mai detailat de anumite aspecte ale acestei estetici, dar principiile de bază ale şcolii rămîn legate de numele gînditorului german. Poziţia sa ca estetician în cultura europeană este foarte importantă din două motive : întîi pentru că estetica sa apare ca un corolar al problematicii sale cu profunzimi într-adevăr ontice, şi apoi pentru că această problematică a avut un ecou într-o lume care trecuse prin zguduitoarea experienţă a războaielor din prima jumătate a secolului.

De fapt, o literatură ca aceea a lui Dostoievski şi Tolstoi chiar prefigurează epoca. Şi de aceea, cînd Heidegger, ca gînditor şi estetician, îşi alege de preferinţă exemplele ilustrative pentru tezele sale din cărţile acestor scriitori, el nu o face întîmplător. Existenţialismul ca filosofie şi estetică s-a născut din încercarea de a explica anumite probleme de ontologie de care se preocupau nu numai contemporanii, ci şi aceşti antecesori.

Ce putea fi într-adevăr mai ilustrativ pentru teza heideggeriană despre teamă şi moarte decît materialul oferit de Tolstoi în *Stăpîn şi slugă* şi în *Moartea lui Ivan Ilici?* Teama, specificăm, ilustrîndu-se atît din punct de vedere filosofic existenţialist cît şi estetic, un estetic fondat bineînţeles pe acelaşi curent. O asemenea estetică încearcă să descifreze hermeneutic operele lui Dostoievski, deşi e adevărat că în complexitatea lor ele sînt mai explicabile din alte puncte de vedere. O exegeză în stil heideggerian a *Fraţilor Karamazov,* de pildă, nu se va opri la modalităţile de constituire a raţionamentelor lui Ivan, să spunem, nici la sentinţele stareţului Zosima, nici la impulsivitatea lui Dimitrie sau a bătrînului Karamazov, ci la substratul lor generativ şi la consecinţele modului de a gîndi, respectiv la explicarea modului de a fi al acestor personaje. Zbuciumul sau serenitatea lor (Zosima) ne transmit un anumit mod de a aborda existenţa, mod care este tocmai modul lor de a fi, frumos sau urît, în orice caz estetic, pe care nu-l putem

înţelege adecvat decît raportîndu-l la o experienţă personală fericită sau nefericită, dar de aceeaşi profunzime. Prin raportarea lor la o experienţă personală, înţelegerea va fi simpatetică, iar prin raportarea la existenţialism ca estetică sau filosofie, noţiunile sau stările de spaimă, bucurie, pace, har, mîntuire, osîndă, iubire, ură, moarte, viaţă etc., vor stîrni atîtea probleme încît trăirea şi rezolvarea lor vor crea stări mai mult sau mai puţin apropiate — după capacitatea de problematizare şi înţelegere a fiecăruia — de cele ale eroilor. Raportate la această estetică exegezele estetice fenomenologice, de pildă, nu vor putea atinge niciodată profunzimile şi subtilitatea ei atunci cînd ar fi vorba de analiza cazului Zosima sau Alioşa. În ambele cazuri, esteticienii fenomenologi, să spunem, vor surprinde esenţe, dar existenţe esenţiale prin modul de a fi al acestor eroi în nici un caz. Cu alte cuvinte, aceşti eroi prezintă acel spectacol *de a fi ceea ce fac şi de a face ceea ce sînt* într-un sublim joc în care esenţialitatea constă tocmai în faptul de a se desfăşura, deci de a exista, realitatea rebarbativă oricărei intenţii reducţionale, specifică esteticii fenomenologice.

Este adevărat că unele categorii de existenţă, ca aşteptarea neprecisă a unui eveniment (*Gewarten*), sau aşteptarea precisă (*Erwarten*), sau conştiinţa prezentului şters (*Gegenwart*), sau uitarea (*Vergessenheit*), sau repetarea (*Wiederholung*), devenite categorii estetice, se întîlnesc şi la esteticienii fenomenologi [1], şi pot fi aplicate excelent în analiza Noului Roman francez, de exemplu (aşteptarea precisă sau imprecisă din romanele lui A. Robbe-Grillet, sau conştiinţa trecutului şters la Nathalie Sarraute), dar concluziile trase în urma aplicării şi utilizării lor diferă total în cele două estetici. Fenomenologul estetician se va opri contemplativ în faţa unei esenţe conceptibile, a unui *eidos*, ca să ne exprimăm în limbajul adecvat, iar esteticianul existenţialist în faţa unei existenţe în plină desfăşurare, din acest punct de vedere el fiind mult mai apropiat de o viziune realistă a vieţii decît primul.

[1] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953.

Foarte importantă în estetica existențialistă, și în special la Heidegger, este însă ideea că adevărul nu se revelează decît prin artă (*die Kunst lässt die Wahrheit entspringen*)[1], că arta e în sine un început (*der Ursprung des Kunstwerks ist die Kunst*)[2], și că oriunde este vorba de artă este vizat începutul (*dass immer wenn Kunst geschieht — ein Anfang ist*)[3]. Dacă noțiunea de artă e indisolubil legată de cea de început, o probă a autenticității acesteia ar fi tocmai abordarea începutului. Nu există deci artă mare, sau artă în sensul existențial heideggerian al cuvîntului, care să nu vizeze acest început ontologic, și nici un început altfel dezvăluit decît prin artă.

Paradoxal este faptul că tocmai această concepție despre artă apare în mentalitatea cea mai tehnicizantă a lumii occidentale. Dacă însă e să-i dăm ascultare lui Heidegger, era firesc să fie așa, întrucît acolo unde apare primejdia nu întîrzie nici salvarea, sau, în limbajul lui Hölderlin : *Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.*

*

*

Cînd vorbim însă despre estetica existențialistă nu ne putem opri numai la Heidegger, fără a cerceta și antecedentele curentului și direcțiile sale de orientare.

În general, în domeniul esteticii contemporane există două mari teorii în legătură cu esența și perceperea frumosului. Una afirmă că frumosul nu se poate percepe decît prin fuziunea subiectului contemplator cu obiectul (teoria *Einfühlung*-ului, fondată pe kantianism și pe psihologismul wundtian de către Vischer, Lipps și Volkelt), și deci că existența frumosului n-ar fi perceptibilă decît în funcție de respectarea unor atari condiții intropatetice. Cealaltă susține esența unui frumos obiectiv, existent independent de subiectul contemplator, și a cărui cunoaștere este posibilă

[1] M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1935, p. 64.
[2] M. Heidegger, *ibid.*, p. 65.
[3] M. Heidegger, *ibid.*, p. 64.

prin percepţie şi gîndire, fără a mai fi nevoie şi de intropatii sau cufundări ale subiectului contemplator în obiectul estetic contemplat.

Or, ca estetică, existenţialismul se integrează în prima orientare, deşi ca filosofie între acest sistem şi cele generatoare ale liniei estetice intropatetice există uriaşe deosebiri. J. P. Sartre, de pildă, existenţialist ca estetician în *Qu'est-ce que la littérature*, fenomenolog în *L'imaginaire*, în referirile la materialul ilustrativ literar, nu consideră frumosul ca fiind reprezentat de cuvinte, ci de substratul referenţial la care acestea trimit [1], substrat care trebuie să se creeze şi în conştiinţa celui ce receptează opera de artă, aşa cum a apărut şi în cel care a creat-o.

Pentru J. Maritain, gînditor neotomist şi estetician existenţialist, frumosul e un *mister* ce trebuie *revelat* prin intuiţia intelectuală [2]. Specificul esteticii sale este deci similar cu cel al teoriilor heideggeriene despre esenţa artei, cu singura deosebire că între dezvăluirea heideggeriană a misterului existenţial şi intuiţia intelectuală de care vorbeşte Maritain, diferenţele se impun prin raportarea fiecăruia dintre concepte la sistemul generativ de bază.

Henri Brémond, fără ca gîndirea sa filosofică să se lege direct de cea a lui M. Heidegger, consideră şi el din punct de vedere estetic că poezia e o cufundare în esenţa spirituală a realităţii. [3]

De asemeni, din *teoria eşecului* a lui Karl Jaspers reiese că arta, după opinia lui, este singura modalitate de a citi prin trăire cifrurile simbolice ale existenţei, altfel imposibil de atins şi revelat. Desigur, este vorba la el de o citire alegorică, dar, oricum, intuitivă şi distinctă de cea raţională. Frumosul şi arta pentru Jaspers nu există însă ca problemă în sine cît ca modalitate de acces la ontologicul care se ascunde mereu cînd vrem să-l revelăm altfel decît se vrea el descoperit. [4]

[1] J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, 1965.
[2] J. Maritain, *Art et Scolastique*, Paris, 1965.
[3] H. Brémond, *Prière et poésie*, Paris, 1926.
[4] K. Jaspers, *Von der Wahrheit*, 1948.

Aceeași părere despre artă și frumos o întîlnim și la John Dewey, esteticianul englez existențialist care cere artistului și contemplatorului o integrare deplină în obiectul frumos. Acel *fulfillment* de care vorbește el în *The philosophy of Art* (1929) și în *Art as Experience* (1934) nu este altceva decît trăirea frumosului printr-o participare cît mai complexă la ceea ce se numește esența lui. Firește, această trăire globală implică participarea în aceeași măsură, alături de intelect, și a afectului și a voinței de revelare — teorie pe care, de altfel, o întîlnim și la Santayana, care în procesul receptării estetice recomandă experiența trăită a frumosului.

Indiferent însă dacă e vorba de Sartre, de Jaspers sau Dewey, care, luați individual din punct de vedere filosofic, aderă sau nu la un sistem existențialist heideggerian, avîndu-și de fapt fiecare pe al său, mai mult sau mai puțin pus la punct ca alcătuire și funcționalitate — observăm că, din punct de vedere estetic, teoriile lor în legătură cu esența artei și cu modalitățile de percepere a frumosului converg. Și aceasta pentru că în ultimă instanță însăși estetica existențialistă se impune acestui sistem de gîndire ca un corolar sau ca o piatră de încercare. De altfel, nici nu cred că s-ar fi făcut o afirmație în acest sens dacă nu s-ar fi observat, mai ales în secolul nostru, că toți marii gînditori contemporani spre sfîrșitul carierei lor filosofice au simțit nevoia să se preocupe în mod special de estetică. Ontologiile se construiesc mai greu decît esteticile, dar în timp ce unei ontologii i se cere mai mult să fie validă, adică să aibă coerență interioară, esteticii i se pretinde veridicitate, adică o corespondență cît mai exactă cu ceea ce se cheamă misterul artei.

Un caz foarte interesant îl prezintă B. Croce, care își construiește o filosofie proprie pornind de la estetică, și nu invers. Există, pentru cunoaștere, în gîndirea lui Croce, două căi de acces, cea intuitivă (estetică), care are drept obiect individualul, și cea conceptuală, care vizează universalul. Lumea fiind constituită dintr-un curent perpetuu de eveni-

mente, sinteza devenirii nu poate fi făcută decît pe bază de *diferenţe*, şi nu de contrarii, cum procedează Hegel.

Faţă de această lume, spiritul vădeşte două tipuri de activitate : 1 *teoretică*, aceasta implicînd *esteticul*, care vizează individualul şi care urmăreşte universalul ; şi 2 *practică*, cu orientări spre *economie* şi moral. În cadrul activităţii teoretice, cea care prevalează asupra logicului, determinîndu-l chiar, este intuiţia estetică sau intuiţia sensibilă, veşnic inseparabilă de expresie şi al cărei summum îl reprezintă arta.

În estetica lui Croce — şi aceasta ne interesează în mod special — arta este o dublă sinteză apriorică, realizată o dată între imaginile intuitive şi apoi între imagini şi senzaţii, sau, într-o altă ordine de idei, între conţinut şi formă, între intuiţie şi expresie, între expresie şi frumos.

Pe de altă parte, din logica sa reieşind că judecata ar fi şi ea o sinteză apriorică dintre universal şi individual şi dintre concept şi intuiţie, cele două domenii, respectiv estetica şi logica, n-ar fi decît două forme ale desfăşurării dialectice ale unei singure realităţi, în care însă esteticul determină logicul şi nu invers, întrucît, neexistînd universal fără individual, intuiţia estetică, vizînd simultan şi conceptul şi expresia, este cea care surprinde dintr-o dată ambele categorii.

Este adevărat că intuiţia croceană nu vizează chiar adîncimile ontice pe care le vizează trăirea existenţialistă, dar pentru accentuarea tezei că esenţele nu se percep conceptual, ci intuitiv sau prin trăire, exemplul ei este extrem de binevenit, constituind încă o dovadă că estetica poate servi drept numitor comun în istoria gîndirii omeneşti, chiar pentru cele mai opuse *Weltanschauung*-uri.

Pentru modul cum îşi integrează esteticul în complicata sa filosofie, Heidegger rămîne totuşi, printre toţi existenţialiştii preocupaţi de problemele frumosului, cel mai de seamă estetician. Să nu uităm că, în timp ce arta în viziunea lui Kierkegaard este considerată drept una dintre cele mai subtile seducţii ontologice, în viziunea celui mai „meşter“ dintre gînditorii contemporani existenţialişti în viaţă,

ea este *ducere* spre ceea ce e mai important în fiinţă: esenţa ei.

Cu toate acestea, limitele esteticii existenţialiste sînt impuse de însăşi natura sistemului generativ, şi cea mai mare obiecţie care i s-ar putea aduce ar fi aceea că perceperea frumosului — mai ales dacă acesta prezintă adîncimile ontice, pe care le pretinde filosofia subjacentă acestei estetici — ar fi mai puţin posibilă de realizat o dată cu trăirea respectivă propusă de sistem. E adevărat însă că o serie de opere de artă, create în perspectiva existenţialistă, pot fi mai uşor înţelese, dacă le raportăm la această estetică, dar acceptarea lor ca intenţionalitate ţine de cu totul altceva, şi aici îşi au de spus cuvîntul şi celelalte estetici.

Am putea socoti însă această estetică din punctul nostru de vedere ca fiind totuşi cea mai complexă dintre esteticile idealiste pentru că, alături de o creere şi percepere conştientă şi lucidă a frumosului, presupune şi o trăire a lui pe toate dimensiunile sale structurale. În orice caz însă, pentru înţelegerea procesului generativ a multor opere de artă create, cum am spus, într-o atare perspectivă, estetica existenţialistă dă totuşi preţioase indicaţii, fapt pentru care de altfel o şi socotim importantă şi de loc neglijabilă în contextul ideologic contemporan.

ESTETICA PROBLEMATICULUI
NICOLAI HARTMANN

Idealismul obiectiv consideră esteticul drept o calitate obiectivă a realităţii, care ia naştere în urma spiritualizării ei de către ideea obiectivă (Hegel). Idealismul subiectiv consideră realitatea neutră din punct de vedere estetic susţinînd că sursa esteticului s-ar afla în sufletul individului, unde ia naştere datorită proiectării bogăţiei spirituale a omului asupra realităţii şi datorită intuiţiei sau a unui simţ special al omului dezvoltat în acest sens. În această ultimă direcţie se încadrează şi N. Hartmann. Pentru el: „O estetică se scrie nu pentru a servi drept ghid creatorului, nici pentru cel ce se ocupă cu emiterea de considerente în legătură cu frumosul constituit ca valoare, ci pentru gînditorul în faţa căruia actul şi modalitatea se constituie în enigme de rezolvat" [1].

Spre deosebire însă de Heidegger şi de Husserl, pentru care esteticul este un fapt la care ei se opresc doar pentru a-l analiza ca pe o rezultantă ontologică a sistemelor lor, Nicolai Hartmann acordă artei o atenţie şi mai mare, constituindu-şi consideraţiile pe marginea esteticului într-o adevărată disciplină menită, cum am văzut, să-l scoată din impas şi să-l clarifice nu atît pe creator, cît pe gînditorul pentru care creaţia contemporană prezintă încă atîtea enigme. Construcţie intelectuală de o uluitoare monumentalitate, estetica hartmanniană se prezintă ca un mod complex de cunoaştere *(Ästhetik ist eine Art Erkenntnis)*. Pentru că este cunoaştere, estetica sa apare deci ca un domeniu supus unor anumite legi, legi însă după care se constituie armonia fenomenală care îmbracă esenţele. Din acest punct de vedere, în domeniul esteticii vor intra nu numai considerentele în legătură cu frumosul, ci şi cele în legătură cu opusul său, urîtul, sau aşa-zisul accident fenomenologic.

[1] N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, 1966, p. 1.

Subtil gînditor, Nicolai Hartmann, înainte de a face estetică, își descoperă sistemul de construire a lumii sale reale, plăsmuind în acest sens un prim proiect de înțelegere a realului (*Der Aufbau der realen Welt*), după care trece la stabilirea principiilor fundamentale ale ontologiei lui (*Zur Grundlegung der Ontologie*), la explicarea relațiilor dintre posibil și real (*Möglichkeit und Wirklichkeit*) și la stabilirea trăsăturilor fundamentale ale metafizicii cunoașterii (*Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*).

Metafizica, pe care N. Hartmann o critică, comisese greșeala de a fi stabilit sisteme închise cărora le subordona întreaga realitate. Potrivit concepției lui, aceste sisteme și acest mod de a le subordona realitatea nu numai că erau învechite, dar se vădeau a fi depășite. În fond, avea dreptate, pentru că lucrul permanent valabil în operele marilor gînditori nu este sistemul, ci problemele pe care le-au ridicat diversele lor concepții. Toate sistemele se vădesc a fi triumfătoare cînd e vorba de pură speculație, pentru că fiecare pornește de la principii apriorice pe care și le stabilește în conformitate cu finalul la care vrea să ajungă. Dar *ratio cognoscendi* este un lucru, iar *ratio essendi* ceva cu totul opus. Cu alte cuvinte, după N. Hartmann, rațiunile care mă împing să cunosc nu sînt unul și același lucru cu cele care îmi reprezintă esența lucrurilor. Metafizica pentru Hartmann nu este deci o știință, ci un ansamblu de probleme la care nu se poate răspunde uniform. Ceea ce se poate cunoaște din necunoscutul care ne înconjoară, din esența ființei, cade nu în sarcina metafizicii, ci în cea a ontologiei. Numai aceasta, spune Hartmann, se poate numi o adevărată știință, și ea nu poate și nu trebuie confundată cu fenomenologia, care lunecă în mod fatal numai la suprafața fenomenelor și a lucrurilor, neputînd — cu toate sforțările ei — să depășească simplele aparențe ale realității. Ea rămîne limitată la acel *So-sein* al lucrurilor, la aspectul lor superficial, fără a le pătrunde ființa.

Pe Hartmann l-a fascinat nu atît esența cît natura problemelor, problematicul însuși, pe care l-a explorat ca nimeni altul, considerînd chiar că sarcina majoră a filosofului — și

implicit şi a esteticianului în sfera sa — este mai mult de a pune probleme decît de a le rezolva. Studiul esteticii hartmanniene implică şi o cunoaştere a ontologiei sale.

Fiinţa în concepţia sa ontologică este constituită din patru sfere, net distincte unele de altele, şi aranjate pe două dimensiuni. Primele două sfere aparţin una, fiinţei reale, şi alta, fiinţei ideale, pe care el le şi numeşte *Seinsweisen*, adică mod de a fi. Celelalte două sfere sînt cea a cunoaşterii şi cea logică. Între aceste sfere există anumite relaţii. Una din ele se stabileşte între sfera cunoaşterii şi cea reală, iar alta între sfera ideală şi cea a logicii. Hartmann afirmă că fiinţa ideală există tot atît de bine ca şi cea reală, pentru că o putem cunoaşte, şi că cunoaşterea este, prin esenţa ei, sesizarea fiinţei în sine. Oricum, estetica înseamnă şi ea cunoaştere, şi obiectul ei va fi inclus tot aici.

Sfera fiinţei ideale alcătuieşte domeniul valorilor şi al matematicilor, care apar în realitate ca structuri fundamentale ale lucrurilor, fără însă a fi reduse numai la acestea. Spre exemplu, există conţinuturi ale fiinţei ideale care nu sînt realizate, ca, de pildă, spaţiile multidimensionale. Tot astfel există însă şi aspecte ale fiinţei reale care nu sînt supuse legilor sferei ideale : antivaloarea, alogicul şi contradictoriul.

Fiinţa reală este universală şi se prezintă sub formă de legi, forme şi relaţii. Fiinţa ideală nu se identifică cu fiinţa raţională, căci domeniul său este iraţionalul sau ceea ce se ascunde cînd cade sub incidenţa raţiunii.

Analizînd mai profund, adică pe nivele, diversele sfere ale fiinţei, el descoperă acele *Seinsstufen* sau trepte ale fiinţei. În sfera fiinţei reale, aceste trepte sînt materia, viaţa, conştiinţa şi spiritul. În sfera cunoaşterii corespunzător acestor nivele avem percepţia, intuiţia, cunoaşterea şi ştiinţa. Logicul apare şi el construit într-un mod tradiţional incluzînd : conceptul, judecata şi raţionamentul. Aceste nivele se definesc fiecare prin anumite categorii pe care Hartmann le împarte în două mari grupe : modale şi fundamentale, care se manifestă prin cupluri opuse. Contrar însă lui Kant, Hartmann nu integrează aceste cupluri într-un sistem deter-

minat, ci numai într-un tabel al opozițiilor pe care le implică ființa. Există în acest sens, potrivit părerilor sale, douăsprezece cupluri, dintre care cele mai de seamă sînt: formă-materie, intern-extern, determinare-dependență, calitate-cantitate. Aceste categorii formează și piedestalul pe care, cum am mai spus, se va înălța și *Estetica* și acel *Compendiu al doctrinei generale a categoriilor lumii reale*.

Estetica va însemna pentru el cunoaștere: cunoaștere a categoriilor estetice ca esență, ca structură și ca mod al lor de a fi și de a se prezenta. Ciudat este faptul că această cunoaștere a respectivelor categorii, așa cum o prevede el, nu aparține nici creatorului — care creează frumosul fără a ști ceva despre el — nici spectatorului — care se emoționează fără a ști cum și de ce — ci gînditorului sau esteticului obsedat de cunoașterea diverselor structuri și mecanisme fenomenologice.

Dificultatea acestui act este enormă, deoarece, spre deosebire de esteticile anterioare ale lui Baumgarten, Schopenhauer, Hegel, Utitz și Dessoir, care considerau frumosul ca pe un obiect și nu ca pe ceva procesual ce trebuie surprins în intimitatea desfășurării sale, N. Hartmann face din acest mod de a percepe frumosul o condiție primordială. Modalitatea perceptivă a obiectului esteticii, adică a frumosului în sine, presupune însă o împătrită analiză a însuși actului perceptiv. Acest act se prezintă ca o relație între doi termeni, subiect și obiect, relație în care subiectul poate fi pe rînd și creator și contemplator al obiectului, obiect care poate fi socotit și el ca obiect creat pur și simplu dintr-o necesitate de manifestare a artistului și ca obiect destinat producerii unei emoții.

Estetica secolelor anterioare, în special kantianismul, a pus accentul pe analiza stărilor subiective. Fenomenologia însă, cu toate că în ultimă analiză ajunge și ea tot la eul creator de obiecte, datorită proiecției lor intenționale din care se constituie conștiința, se preocupă mai intens de obiect, adică de rezultatul obținut prin manifestarea intenționalității creatoare a subiectului.

Combinînd aceste două tendinţe, Nicolai Hartmann ajunge să stabilească, în urma aşa-zisei împătrite analize a relaţiei subiect-obiect, că esteticul este actul prin care creatorul îi transmite spectatorului acele conţinuturi intenţionale ale conştiinţei sale care produc în acesta, datorită faptului că oferă intenţionalităţii sale exact materialul de care are nevoie spre a se manifesta, o emoţie similară cu cea pe care a avut-o el în momentul cînd ea s-a in-format în conştiinţa sa (*Schön ist auch in der Betrachtung durchaus nur der Gegenstand, und zwar unbeschadet des Anteils, welchen der Einsatz des anschauenden Bewusstseins dazu liefert)*[1]. Percepţia estetică, adică a frumosului, ar fi în acest sens un fel de extaz pe care spectatorul îl vădeşte atunci cînd conştiinţei sale i se pun la îndemînă forme intenţionale de care avea nevoie pentru a se manifesta.

Pentru acest motiv, teoreticienii curentului *l'art pour l'art* au făcut din frumos un scop în sine. Ceea ce însă trec ei cu vederea şi nu-i scapă lui Hartmann este faptul că frumosul nu se constituie ca valoare în sine decît ca proces de conştiinţă în care intenţionalitatea se află satisfăcută în cea mai formală necesitate a ei. La nivelul cel mai adînc al conştiinţei, esteticul se înrudeşte cu eticul, întrucît ambele valori apar ca strînse manifestări ale eului în mişcare. Oarecum, corelarea aceasta aduce formal cu relaţia pe care o stabileau şi Platon şi Dionisie Areopagitul între bine şi frumos, binele fiind o chestiune de „ce", iar frumosul de „cum".

Extins pe planul manifestărilor concrete, esteticul hartmannian se prezintă ca un complex realizat prin corelarea armonioasă, adică într-un fel echilibrată, a principiului *informator* din conştiinţă cu materia sensibilă (cuvînt, culoare, linie, formă, sunet), pentru ca acest produs să declanşeze şi în spectator ceea ce s-a produs în artist în momentul creaţiei. Din punct de vedere ontologic, materia se prezintă aici ca o substanţă în care operează *in-formativ* un principiu esenţial, produs al conştiinţei creatorului de artă.

[1] N. Hartmann, *Ästhetik*, Berlin, 1966, p. 10.

În conştiinţa spectatorului, emoţia propriu-zisă se prezintă ca un complex de stări care precedă oarecum extazul, acea bucurie a conştiinţei celuilalt, care şi-a găsit în oferta făcută prin opera de artă tocmai expresia atît de trebuincioasă şi ei. Complexul acesta emoţional s-ar prezenta aşadar la început ca un fel de *viziune (Anschauung)*, cum o numeşte Hartmann, care devine *plăcere* (*Genuss*), apoi *valorificare (Produktivität)*. Cu alte cuvinte, conştiinţa în faţa căreia apare obiectul artistic ia mai întîi act de aspectul acestuia, cu care „este de acord", pentru că, aşa cum am spus, este ceva ce-i convine şi ei, se bucură apoi de această „convenire", îi conferă valoarea de a-i corespunde intenţional, ca pe urmă să transforme actul primit în obiect al propriei sale productivităţi, adică să-i pară „ca şi cum" ar putea şi ea crea modele similare.

Fără a putea prezenta aici detailat stadiile esteticii lui Hartmann, remarcăm că o dată stabilită esenţa şi structura esteticului, el trece la precizarea diferenţelor dintre frumosul natural, cel omenesc şi cel artistic. Frumosul natural este, după el, frumosul pe care nu-l creează eul uman, ci eul primordial generator al lumii întregi (*Estetica* lui Hartmann se leagă strîns cu metafizica şi cu ontologia lui), frumosul omenesc este cel pe care-l creează omul în actele lui estetice, iar frumosul artistic ar fi frumosul în sine detaşat de sursa creatoare şi nereceptat, ci numai teoretizat ca modalitate.

În teoria stratificărilor, care este o estetică a frumosului realizat concret în poezie, plastică, muzică şi arhitectură, punctul de plecare îl constituie ontologia intropatiei în diversele ei forme materiale, adică modalitatea treptată a însufleţirii formelor de conştiinţă creatoare, pentru ca ele să poată fi transmise altui eu spre receptare. În legătură cu teoria stratificărilor, reprezentînd stadii ale formei obiectuale a frumosului oferit spre contemplare, este tratată şi problema unităţii adevărului şi a frumosului (*Einheit und Wahrheit im Schönen*). Frumosul în sine trebuie să fie unitar, adică necontradictoriu, şi mai ales necontradictoriu în momentul cînd se oferă contemplaţiei altui eu. Veridicitatea frumosului este o chestiune de corespondenţă mai subtilă în-

tre primul moment intenţional al eului creator şi ultimul, care definitivează noetic actul estetic, adică esenţa sa.

Modalităţile sau genurile esteticului, de care se ocupă N. Hartmann în partea a treia a esteticii sale, se bazează pe necesitatea diferenţierilor ontologice care se impun atît în momentul creaţiei artistului cît şi în momentul receptării ei. În teoria valorilor, care se naşte din discuţia genurilor esteticului, o ierarhie a acestora nu se stabileşte decît în funcţie de raportul pe care aceste genuri îl pot contracta cu tipul de receptivitate al spectatorului. Creatorul interesează aici mai puţin. Eul contemplator prezintă momente în care esteticul creat îi poate parveni numai într-un anume fel, de unde şi disponibilitatea, de pildă, la comic, la tragic sau la aşa-zisul grad zero de emotivitate, *le degré zéro de l'écriture* al lui A. Robbe-Grillet. Interesant este faptul că dintre genurile esteticului, comicul, pentru complexitatea sa, îi reţine cel mai mult atenţia lui Hartmann. Comicul în estetica lui nu este privit din punct de vedere formal ca un ce contradictoriu într-o transpunere logică, ci ca un element de surpriză pentru cel ce receptează frumosul.

Ceea ce pentru Heidegger sau Husserl, contemporanii cu care-l comparăm, constituie singura preocupare estetică, adică fundamentarea ontologică a esteticului, pentru N. Hartmann înseamnă corolarul unei desfăşurări în care s-a pornit de la fenomen. De fapt, am şi spus că punctul de plecare al esteticii sale îl constituie fenomenologia husserliană şi idealismul neokantian al şcolii din Marburg. Necesitatea fundamentării ontologice a esteticii vădeşte o dată în plus şi în cazul lui N. Hartmann imposibilitatea ocolirii ontologicului, adică a existenţei în sine nedeterminată cauzal, ca fundamentîndu-se „în" şi „prin sine". Faptul că esteticul ar avea o existenţă în sine ca entitate aparte, aşa cum pînă la urmă vrea să arate şi Hartmann, pledează pentru teoria care susţine că sprijinindu-se numai pe eu, şi fiind socotit numai ca produs al acestuia, esteticul nu poate avea decît istorie. Permanenţă nu-i conferă decît ontologicul, pe care nu poate fi fundamentat decît în corelaţie cu binele şi ade-

vărul. Ceea ce în fond îl face să se apropie şi de punctul nostru de vedere. Acesta este marele salt pe care-l face N. Hartmann, desprinzîndu-se de neokantianism şi fenomenologie prin postularea ontologică a esteticului.

Din această estetică rezultă că la N. Hartmann frumosul este valoarea fundamentală a universului, valoare care apoi, prin raportare la intenţionalitate, îşi justifică şi toate formele sale, între acestea incluzîndu-se însă şi cele mai realist concrete şi cele mai fantastice [1] cu putinţă.

Analiza acestei valori se poate face fie vizînd obiectul estetic în structura sa intimă sau în caracterul său axiologic, fie vizînd modul în care se produce sau se receptează actul estetic (deci, tot patru căi omoloage cu cele patru sfere ale fiinţei concepute de el anterior în ontologie). Cu toate acestea, nimic nu-i apare lui N. Hartmann mai obscur şi mai misterios decît fapta artistului, deoarece producerea operei exclude conştiinţa acestui proces, şi cu aceasta şi posibilitatea întemeierii esteticului pe analiza creaţiei artistului.

Şi astfel, la baza acestor valori rămîne să stea, ca să le dea consistenţă, tot ontologia, esteticul aderînd astfel la un domeniu care-l transcende, fără a se putea desprinde de el decît cu riscul de a rămîne suspendat în gol.

Reunite însă în estetica lui N. Hartmann, neokantianismul şi fenomenologia au o deosebită importanţă în înţelegerea şi aprecierea fenomenului artistic contemporan (repetăm însă, nu atît a celui produs de noi cît a celui din lumea occidentală). Dinamica vie a operei de artă concepută de N. Hartmann continuă să fluctueze între conştiinţa individuală şi cea socială, constituind în fond teorii care au fost cu succes apropiate chiar şi de către estetica marxistă.

[1] Fantasticul în estetica lui Hartmann nu înseamnă vis, ci intenţionalitate eliberată de orice constrîngere exterioară, mişcarea cea mai liberă a eului înclinat să-şi construiască cea mai proprie dintre lumi. Iar visul cel mai fantastic poate deveni realitatea cea mai concretă pentru eu, după cum, în aceeaşi estetică, este valabil şi inversul, realitatea cea mai concretă să devină, pentru acelaşi eu, coşmarul cel mai fantastic.

UN ESTETICIAN AL LUMII TEHNICIZANTE: MAX BENSE

Max Bense este fondatorul unei concepţii tehnico-ştiinţifice despre artă şi frumos care include totodată în cuprinsul ei, pe lîngă preocupările estetice propriu-zise, şi probleme de ontologie şi de analitică matematică a cunoaşterii. Estetica pentru el este o problemă capitală care, după definitivare, în loc să se încheie, se deschide cu şi mai mari perspective.

Premisele esteticii sale informaţionale sînt puse şi dezbătute în cele patru volume de estetică publicate între anii 1956 şi 1960. În anul 1960 toate patru sînt strînse în volumul *Aesthetica,* lucrare ce părea definitivă. Iată însă că în 1969 Bense simte din nou nevoia unei completări, mai ales în ceea ce priveşte accesul la teoria informării, şi astfel apar încă o dată expuse concentrat toate tezele esteticii sale în *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik (Introducere în estetica informaţională).*

Orientarea sa tehnologică se concentrează de data aceasta mai ales asupra obiectului estetic dat, iar conceptul fundamental al acestei estetici obiective îl constituie *starea estetică* ce poate fi remarcată la un *purtător* (suport material) şi determinată cu mijloace semiotico-matematice.

Expusă principial această estetică dezvăluie într-adevăr o structură şi o funcţionalitate aproape maşinală.

Este axată pe trei tipuri de *stări estetice* fundamentale: 1. haotice, 2. structurale şi 3. configurative, pe care le clasifică astfel cu ajutorul unor semne şi măsurători matematice.

Această estetică analitică duce însă la dezvăluirea posibilităţii constituirii unor estetici sintetice şi generative cuprinzătoare de programe, care prin computere să poată realiza maşini artistice artificiale şi, în principiu, modele de artă posibilă.

Stările estetice sînt pentru el stări purtătoare de informație estetică, constituite însă nu numai în raport cu mijloacele materiale necesare, ci și cu intenționalitatea conștiinței creatorului. Din acest punct de vedere, întreg aparatajul tehnico-matematic se complică cu o componentă de natură extrinsecă lui, intenționalitatea.

Cu toate acestea, estetica aceasta nu e o estetică filosofică, ci, departe de orice reflecție metafizică, e o *estetică constatativă* în care *stările estetice, repertoriile* și *purtătorii* lor sînt descrise obiectiv, material și exact. De fapt, antecedentele le constituie lucrările de analiză matematică a operelor de artă efectuate de G. D. Birkoff, și studiile de psihologie informațională ale lui A. Moles, W. Reicher și S. Masser. Stările estetice de care am vorbit se caracterizează prin purtători de factură naturală sau artificială (obiecte sau anumite evenimente) ale căror proprietăți sînt definite prin expresiile de frumos, urît, minunat, sublim, interesant, expresiile acestea reprezentînd sentimentele de satisfacție sau insatisfacție ale unui subiect contemplator față de ele. Dar această estetică pune accentul numai pe sursa care provoacă trăirea, nu și pe starea însăși de trăire. Cu alte cuvinte, subiectul receptor este pus pe alt plan.

Distingem astfel net în acest gen de estetică *stări estetice ale sursei* și *trăiri estetice ale subiectului* creator sau contemplator.

Descrierea stărilor estetice dezvăluie relația subiect-obiect, pentru medierea căreia sînt necesare mijloacele reprezentării și ale prelucrării materialului informativ, cum ar fi de exemplu limbajul. Aceste mijloace care se interpun între lume și conștiință constituie sistemul de semne de care se preocupă semiotica abstractă.

Înainte de a fi ceea ce este, semnul e semnal, adică transmisie pur fizică de sunet sau culoare, pe care conștiința îl interpretează ca desemnator al unui subiect. *Semnalul* se caracterizează prin coordonate spațio-temporale: x, y, z, t (Se = f. mat. (x, y, z, t), iar *semnul* printr-o relație complexă între natura sa ca *mijloc*, și *raportarea* sa, pe de

o parte la obiect, iar pe de alta, prin *revelantă*, la *interpretator*. Formula ar fi următoarea :

(Sm = R (M.O.I.)

Ca mijloc semnul poate fi transmis. Ca obiect indică ceva, iar ca revelantă semnifică ceea ce a fost obiectivat.

Orice repertoriu de elemente ce pot funcţiona ca sistem de semne poate fi considerat ca un repertoriu material determinat prin formă, substanţă şi intensitate. Cînd însă elementele repertoriului sînt ideale, adică nemateriale, acestea se numesc semanteme şi se constituie în repertorii semantice.

Pentru M. Bense, crearea în conştiinţă a stărilor estetice implică neapărat prezenţa ambelor repertorii, respectiv a celui material şi a celui semantic (într-o bucată literară donemele alcătuiesc, prin cuvinte, repertoriul material, iar acestea, trimiţînd la anumite stări sau lucruri, repertoriul semantic. Acelaşi lucru este valabil şi pentru o pictură, o sculptură sau pentru o bucată muzicală, în care elementele de bază se comportă la fel.

M. Bense consideră că stările estetice ne informează, adică înlătură din noi un anumit grad de necunoaştere despre o realitate artistică. În general, informaţia fiind de trei feluri :

1. *Informaţia metrică*, determinată de numărul elementelor indistincte ce constituie schema de identificare. Unitatea acestei informaţii poartă numele de *metron*.

2. *Informaţia structurală*, care nu e altceva decît posibilitatea de corelare a elementelor structurale, şi a cărei unitate se numeşte *logon*.

3. *Informaţia selectivă*, care se referă la alcătuire, respectiv la deciziile care au dus la realizarea ei, şi a cărei unitate de măsură e logaritmul negativ cu baza 2 a probabilităţii iniţiale a aşa-zisei reprezentări, adică acel faimos „bit" determinat de o singură alegere între două alternative echiprobabile. Ca dat în această estetică, lumea este identificată prin *scheme cauzale*, iar ca ceva creat, prin *scheme creative*. Fizicul, aşadar, după Bense, ne este dat *cauzal*, semanticul *comunicativ*, iar esteticul *creativ*. Schema

cauzală se constituie cu ajutorul *elementelor materiale,* cea comunicativă cu ajutorul *codurilor,* iar cea creativă prin *purtătorii selectați.*

Din punct de vedere ontologic materialul constitutiv are la Bense o existență proprie *(Selbstsein),* codurile o altă existență *(Anderssein),* iar purtătorii stării estetice o coexistență *(Mitsein).*

Estetica bensiană vădește din acest punct de vedere o atenție deosebită față de ontologie și față de raportul semn-obiect.

În această estetică orice principiu fundamental poate fi recunoscut și identificat. Însuși haosul (nedeterminarea pură), spre a deveni identificabil trebuie mai întîi determinat ca atare. Stările determinate, M. Bense le numește ordini. Fizicul, ca stare, prezintă stări cu un coeficient mai mare de determinare, cum ar fi de exemplu cristalele. Stările estetice, în schimb, sînt mai puțin determinabile, și în orice caz numai particular determinabile (distribuirea elementelor constitutive într-o simfonie de culori sau o armonie de sunete).

Orice creație, ca proces, implică după M. Bense, preexistența unui repertoriu material de elemente, cum ar fi: culorile, tonurile, silabele. Acest repertoriu este transselectiv printr-un *cod semantic* într-un *purtător* al stării estetice. Deci, orice creație în această viziune e o transpunere de elemente materiale ale unei anumite ordini (Or), ordinea repertoriului, în (Op), ordinea produsului.

Stările estetice sînt așadar socotite de Bense ca stări de ordine transpuse asupra unui repertoriu de elemente materiale care devine astfel substrat purtător de stări estetice. Schema de realizare a unui proces estetic ar cuprinde trei faze: 1. creativă, 2. comunicativă și 3. superizatoare.

Dintre aceste trei faze, am arătat cum decurg primele două, starea a treia, superizare, rămînînd s-o explicăm ca pe o grupare de semne individuale în semn global. De exemplu, atunci cînd avem un cuvînt: *om* sau *frumos,* elementele componente ale acestor cuvinte, respectiv fonemele și semnele lor grafice corespunzătoare: o — m, și f — r — u — m — o — s, sînt grupate în semnele globale

om şi *frumos* datorită sau prin intermediul procesului numit *superizare*. Superizarea e întîlnită în orice domeniu de creaţie, elementele operante putînd fi tot atît de uşor culorile, tonurile sau liniile. O dată constituite însă ca atare, stările estetice prezintă diverse aspecte, dintre care două sînt cele mai importante : cel microestetic şi cel macroestetic. Acestea sînt dependente de modul în care este privită opera de artă de către receptor.

Cînd aceasta e privită ca totalitate individuală, ea îşi nivelează aspectul *macroestetic*, cînd e privită ca supersemn alcătuit din individualităţi distincte reprezentînd o imagine şi care e dependent de repertoriul statistic, aspectul nivelat e cel microestetic. Aspectul macroestetic e deci *superativ*, iar cel microestetic, *microselectiv*.

Din punct de vedere numeric, aspectele selective sînt surprinse statistic şi informaţional, iar cele superioare, adică macroestetice, geometric şi configurativ.

Descrierile formale ale unei opere de artă vor ţine astfel în această estetică de aspectul macroestetic, iar descrierile generative, adică ale elementelor componente, de aspectul sincroestetic al analizei.

Datorită analizei numerice, pe de o parte, şi datorită celei semiotice, pe de alta, procesul constitutiv al stărilor estetice poate fi înţeles şi ca selecţie şi ca *semioză*, prima realizînd inovaţia, iar cea de-a doua semnificaţia. Privite din alt punct de vedere, *selecţia* transformă repertoriul haotic într-o distribuţie structurală sau configurativă, iar *semiotica* transpune semnalele în semne.

Macroestetica numerică utilizează pentru caracterizarea stărilor estetice nu clase de semne, ci valori numerice, reprezentate prin *ordine* şi *complexitate*, care funcţionează ca nişte parametri, ordinea referindu-se la distribuirea elementelor pe care o reprezintă o stare estetică, iar complexitatea la repertoriu.

În virtutea acestor date, orice stare estetică se va analiza în funcţie de gradul de ordine şi complexitate a repertoriului. Transpusă în formulă algebrică va apare astfel :

$$Me = f(O,C)$$

în care:

Me = măsura estetică sau a stării estetice.
f = funcție de.
O = ordine (a elementelor).
C = complexitate a repertoriului.

De altfel, formularea aceasta își găsește antecedentele în lucrarea lui Birkhoff, *Aesthetic Measure*, publicată în 1933, unde măsura stării estetice era tot în funcție de ordine și complexitate:

$$Me = f\frac{O}{C}$$

Numai că ordinea și complexitatea în această formulă se găseau într-un alt raport una față de cealaltă.

În cadrul acestei relații de funcționalitate pot exista mai multe *familii estetice*, adică o mulțime finită de obiecte pentru care poate avea valabilitate același sistem de ordine și complexitate, macroestetica funcționînd ca măsură a configurației referindu-se la obiectul artistic contemplat ca întreg, iar microestetica numerică acordînd interes formării și apariției obiectului și a stării sale estetice.

Măsura macroestetică neglijează observatorul extern, care devine hotărîtor pentru cea microestetică. Macroestetica ne dă obiectul în *scheme comunicative* iar microestetica în *scheme creative*. Macroestetica consideră obiectul estetic ca un dat, iar microestetica îl vede corelat cu posibilitățile oferite de repertoriu.

Complexitatea microestetică e caracterizată prin *informație statistică*, iar ordinea microestetică prin *redundanța statistică*, definitorie nu pentru gradul de inovație ci pentru *valoarea balastului inovației.*

Măsura microestetică este deci la Bense o relație între redundanța statistică și informația statistică, respectiv gradul de entropie.

$$Me = R/H$$

în care :

Me = măsura microestetică.
R = redundanţa.
H = informaţia statistică (entropia).

Pe de altă parte, redundanţa în raport cu informaţia maximă e dată de formula :

$$R = \frac{H_{max} - H}{H_{max}}$$

în care, dacă $\frac{H}{H_{max}}$ = informaţie selectivă,

$$R = 1 - H - \text{relativ}$$

*
* *

Rezultatele analitice ale esteticii au permis ulterior formularea normelor directoare pentru o estetică generativă care, dacă în primă instanţă nu e normativă pentru creaţia artistică, lasă totuşi să se întrevadă pentru viitor posibilitatea unei creaţii desfăşurate sub auspiciile unor atari directive. Altfel spus, estetica generativă, alături de cea semantică şi de cea numerică, constă în circumscrierea tuturor operaţiilor care transpuse asupra unei mulţimi de elemente materiale duc la realizarea unei *stări estetice.*

Scopul acestei estetici este, cum am mai spus, descompunerea creaţiei artistice în etape constitutive, pentru ca pe baza constatărilor făcute să se obţină *programe iterative* pentru producerea stărilor estetice cu ajutorul computerilor. Din acest punct de vedere ea este un ansamblu de teorii matematico-tehnologice privind transformarea unui repertoriu în *directive,* iar a directivelor în proceduri care să poată deveni apoi realizări concrete.

Considerat astfel, procesul creativ ar implica două faze : 1. conceptuală şi 2. realizatoare, prima acţionînd în domeniul intenţionalităţii, iar cea de-a doua în cel tehnico-material. Procesul generativ va decurge deci conform schemei :

Program — realizator, programul fiind după M. Bense un ansamblu de directive operaționale, care se vor aplica la un anumit repertoriu de semne ale limbii (de ex. Agol) sau de semne grafice, iar realizatorul, un aparat mecanic dirijat de computerul care transpune procedurile algoritmice precise de program într-o succesiune de procedee tehnice funcționînd ca un automat ce-și urmărește cît se poate de riguros programul. Dacă însă în procesul generativ se intercalează un *generator de semne aleatoare,* respectiv procese stochastice legate de apariția unor șiruri de cifre întîmplătoare, acest proces poate fi *mlădiat,* adică poate oferi posibilitatea creării unor stări estetice cît mai complexe, complexitate însă care (nota noastră) nu depășește totuși cadrul programării pentru că ea nu se realizează ca atare decît tot în urma unei prevederi de acest gen.

Toate elementele repertoriului asupra căruia decidem selectiv pentru obținerea stării estetice trebuie să poată fi însă reprezentate prin șiruri de numere asupra cărora să opereze selecția (în muzică, durata înălțimii sau a intensității sunetelor, iar în pictură, a intensității culorii).

În concepția lui M. Bense apoi numai aceste trei estetici, respectiv semiotică, numerică și generativă, fac posibilă sau mai bine zis fundamentează apoi estetica valorilor.

Estetica semiotică și cea numerică vor fi revelatorii pentru obiectul estetic, în ceea ce privește aspectul său analitic și descriptiv, *cea generativă* îi va revela modalitățile de producere prin manipularea unor mijloace ale sintezei materiale și constructive, iar *cea a valorilor,* numită și estetica *apreciativă,* se va referi la *interpretant,* reflectînd starea estetică considerată ca repertoriu al propriilor sale posibilități. Ea va realiza selecția după care obiectul estetic este sau nu apreciat ca valoare.

Comunicarea creativă și aprecierea vor fi deci faze ale procesului artistic bensian care se vor distinge mereu, producerea creației fiind întotdeauna însoțită și de o consumare reflexivă în vederea căreia de altfel și are loc. Pe plan de conștiință, cuantificarea noțiunii de valoare pentru M. Bense

se face în funcţie de o anumită măsură exprimată sub formula :

$$Ve = f\,(me)$$

Interpretarea estetică a valorii absolute oscilează însă în accepţia comună. Perfectă în estetica lui M. Bense e starea estetică ce reprezintă cu adevărat ordinea posibilă de transpus asupra elementelor repertoriului său şi care prezintă o informaţie maximă în ceea ce priveşte măsura informaţiei sale statistice.

Întrucît stările estetice sînt stări de distribuire a elementelor într-un repertoriu, această distribuţie poate fi mai mult sau mai puţin improbabilă. Improbabilitatea deplină poate fi atinsă numai de o distribuire haotică a elementelor în care fiecare element apare cu aceeaşi posibilitate şi care reprezintă o inovaţie maximă, numeric starea haotică reprezentînd valoarea absolută pentru *interpretantul estetic*.

Din punct de vedere semantic, în concepţia lui M. Bense valoarea absolută a stării estetice este dată de distribuirile structurale sau configurative ce funcţionează ca purtătoare ale unor conţinuturi semantice, a căror improbabilitate ar fi redusă la maximum prin redundanţă.

*

*

Refăcînd schematic structura esteticii lui M. Bense, pentru a ne-o putea mai uşor reprezenta în vederea unui comentariu, ea s-ar prezenta astfel :

Baza esteticului o constituie suportul material, suport care se prezintă sub trei stări posibile : haotice, structurale, sau configurative, stări determinate şi ele la rîndul lor ca atare prin mijloacele semiotice şi numerico-matematice. În cadrul semioticii *semnul* se prezintă ca o relaţie de tip triadic R (M.O.I.), adică stabilită în funcţie de M (mijloc), de O (obiect) şi de I (interpret), iar semnalul ca un proces fizic în funcţie de patru coordonate spaţio-temporale Se(x,y,z,t).

Mijloacele numerico-matematice alcătuind *informația,* aceasta poate fi și ea de trei feluri: *metrică, structurală* și *selectivă,* cea metrică bazîndu-se pe unități numite metroni, cea structurală pe *logoni* și cea selectivă pe *biți.*

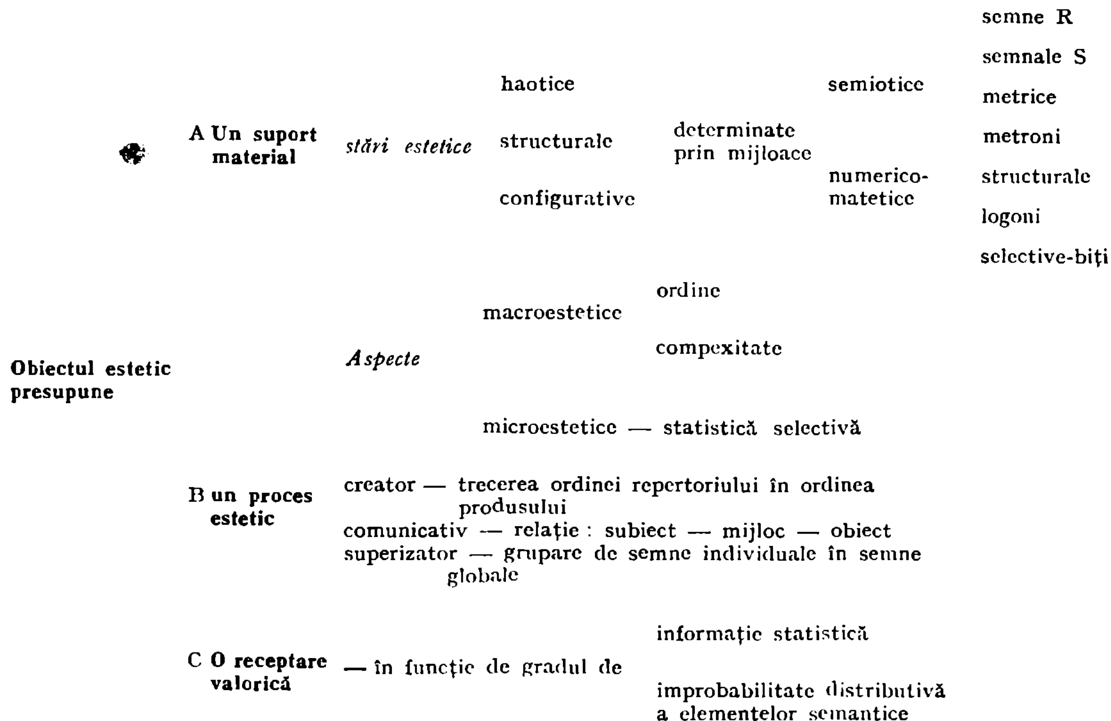
Stările estetice, potrivit informației și semioticii pot prezenta observatorului două aspecte: macro și microestetic. Macroesteticul se va referi la repertoriu și va fi orientat superativ, iar microesteticul se va referi la statistică și va fi orientat selectiv. Macroesteticul va fi măsura a configurației referitoare la obiectul estetic dat și-l va oferi în schema comunicativă, în timp ce microesteticul îl va oferi în schema creativă.

Partea a doua a acestei estetici va cuprinde fazele procesului estetic, și ele trei la număr: 1. *faza creativă,* adică a trecerii ordinii repertoriului asupra produsului, 2. *faza comunicativă* sau relația mijloc-subiect și 3. *faza superizatoare,* adică de semne individuale în semne globale.

Pe baza acestor date, trecîndu-se de la estetica analitică la cea generativă, se pot stabili adevărate programe de realizare estetică a operelor de artă, programe care, cu ajutorul computerelor, al generatoarelor de semne aleatorii și al realizatoarelor, să poată trece direct la efectuarea frumosului artistic.

Partea a treia a esteticii va fi revelatoare pentru interpretantul operei de artă sau pentru receptorul ei, calificativele valorice ale acesteia dîndu-se în funcție de diverse criterii informative, numerice sau semiotice, care le-am descris la timpul cuvenit și care trebuie să le mînuiască cel ce receptează și apreciază opera într-o atare perspectivă.

Într-o formă sinoptică însă, această estetică s-ar putea concepe în felul următor:



Obiectul estetic presupune
A Un suport material
stări estetice
haotice
structurale
configurative
determinate prin mijloace
semiotice
numerico-matetice
semne R
semnale S
metrice
metroni
structurale
logoni
selective-biţi
Aspecte
macroestetice
ordine
compexitate
microestetice — statistică selectivă
B un proces estetic
creator — trecerea ordinei repertoriului în ordinea produsului
comunicativ — relaţie : subiect — mijloc — obiect
superizator — grupare de semne individuale în semne globale
C O receptare valorică
— în funcţie de gradul de
informaţie statistică
improbabilitate distributivă a elementelor semantice

Reproşîndu-i-se acestei estetici matematico-tehnologice faptul că obiectulizează opera de artă la maximum, reducînd total aspectul subiectiv al creaţiei la nişte relaţii aproape matematice, M. Bense se apără invocînd faptul că pentru dezvoltarea productivităţii artistice a omului gîndirea constructivistă şi matematică a fost mai hotărîtoare decît cea conţinutist metafizică, arta modernă, spune el pledînd în favoarea acestei teze.

Faptul este incontestabil, cu specificarea că productivitatea artistică a omului implică şi perioade — şi chiar cele mai lungi din istoria omenirii — în care gîndirea constructivist matematică a jucat un rol foarte mic, întîi pentru că înseşi matematicile erau puţin dezvoltate, iar constructivismul bazat pe ele mai ales în aceste faze de început nu putea fi nici el mai spectaculos. În perioada modernă, în schimb, paralel cu constructivismul matematic din artă se observă şi mentalitatea opusă acesteia, în sensul că unei gîndiri artistice revelatorii şi constructive în acelaşi timp pentru ceea ce numim frumos şi artă i s-au impus mult mai puţin, sau aproape de loc modalităţi matematico-configurative.

În acest sens cel mai bun exemplu îl oferă poezia şi proza fantastică (nu şi ştiinţifică însă), în care se revelează esenţe fără ca acestora să li se imprime alte amprente structurale ale minţii noastre decît acelea pe care ele însele ni le prezintă.

Arta la care se referă M. Bense ar fi o artă artificială falsificatorie de esenţe şi total opusă tendinţei acelei arte (la care se referă în special M. Heidegger) reprezentative pentru cel mai înalt stadiu al cunoaşterii.

Este adevărat că asistăm din plin la o competiţie între cele două tipuri de artă şi, respectiv, la concurenţa celor două modalităţi de gîndire, dar victoria, pentru moment, a unuia sau a celuilalt tip de gîndire nu indică decît simple înclinări ale accentului axiologic.

Diferenţierea lumii în lume cu tematică ontologică a subiectului şi lume doar cu tematica obiectului ţine, cum am spus, de diferenţierea aspectelor ei metafizice şi matematice. În această perspectivă estetică matematica serveşte ca fundal esteticii generative şi constructive de ambianţe estetice

atît de necesar solicitate în lumea contemporană, pentru ca aceasta să poată fi cît mai plăcută şi mai locuibilă. În această finalitate constă însă întreaga problemă. Şi dilema la care se supune omenirea pare insolubilă.

Dacă omul tinde spre o ambianţă din ce în ce mai artificială, menirea esteticii este de a i-o face într-adevăr cît mai agreabilă, adică mai în consens cu propria-i fire. Cum însă artificialitatea ambianţei devine din ce în ce mai în discordanţă cu firea, estetica matematică face ca sensul artificialului pe care omul îl creează, şi pe care pe de altă parte firea îl repudiază, să devină totuşi acceptabil numai datorită esteticului, adică datorită aplicării acelor proceduri asupra creaţiei care să reprezinte într-adevăr chintesenţa modului său de gîndire, mod care de altfel îl împinge la crearea unei lumi în care se simte din ce în ce mai neliniştit, altfel spus, estetica matematică nu corectează ambianţa, ci modul de gîndire creator şi receptiv al omului pentru ca orientarea tehnico-matematică a lumii să devină cît mai acceptabilă pentru fiinţa noastră pusă veşnic pe noi şi noi descoperiri.

În fond opoziţia stabilită se poate exprima prin raportul antagonic dintre evidenţa fizică demonstrată matematic şi posibilul meta-fizic intuit.

*
* *

Trecînd acum la consideraţii de ordin comparativ şi încercînd să inserăm această estetică în contextul preocupărilor contemporane de acest gen, putem spune că din punct de vedere al genului estetica lui M. Bense se situează la jumătatea drumului dintre estetica fenomenologică de factură husserliană şi estetica heideggeriană existenţialistă.

Dacă estetica husserliană consideră frumosul ca pe o categorie primordială cu care operează conştiinţa în manifestarea intenţionalităţii sale, socotind-o analizabilă şi inteligibilă din punct de vedere logic — logică fiind structura ei intimă —, şi dacă estetica heideggeriană consideră că frumosul este modalitatea de revelare a esenţei existenţei, fără ca aceasta să fie lezată în intimitatea ei structurală — şi aici reamintim că în concepţia heideggeriană arta, spre deo-

sebire de tehnică, este singura modalitate în stare de a ne pune în contact cu esențialitatea existenței fără ca aceasta să sufere alterările inerente unei dezvăluiri, alterări pe care le produce întotdeauna tehnica —, estetica lui Max Bense, tributară fenomenologiei husserliene și desprinsă din ea, caută să împace lucrurile demonstrînd posibilitatea unui frumos conceput chiar în termeni tehnici.

Situată deci la mijlocul unei antinomii, ea tinde să arate că dezvăluirea esențelor prin artă, vizată de Heidegger, poate fi făcută și prin mijloace tehnice, respectiv fizico-matematice sau logistic formale — pe care Heidegger le socotește falsificatoare pentru esențialitatea existenței[1] — fără ca esența să sufere nici o alterare.

Prin *Aesthetica* sa, M. Bense își fundamentează însă nu numai o teorie tehnico-științifică a frumosului, ci și o terminologie adecvată acestei necesități.

Intenția sa, deci, este de a înlocui estetica clasică — înțelegînd prin aceasta modalitățile clasice de interpretare — cu o estetică modernă, fondată pe o teorie științifică despre frumos și artă, în care punctul de plecare să-l constituie totuși observațiile empirice referitoare la arta plastică și la literatură, observații pe care le interpretează apoi în lumina fizicii și a matematicilor moderne. Epitetul de estetică științifică sau tehnicizantă îi este pe drept atribuit, fără ca această subliniere să confere o notă cu totul peiorativă calității filozofice a studiilor sale.

Principiul fundamental de la care pleacă el este următorul : cu fiecare realitate fizică apare o nouă realitate estetică *(Mit jeder physikalischen Wirklichkeit erscheint auch ästhetische Wirklichkeit).*[1] Deci frumosul este un corelat al realității fizice, al realității în care primatul îl are fizicul înaintea esteticului. Fiecărei realități fizice concrete, fiecărei particole elementare și fiecărei energii îi corespunde un model obiectual în lumea sau realitatea estetică *(ästhetische Objekte-Kunstwerke, Design — von physikalischen Objek-*

[1] Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Neske, 1954.
[2] M. Bense, *Aesthetica*, p. 10.

ten — Elementarteilchen Energien, Bewegungen unterscheidbar sind.[1])

Numită pentru acest motiv şi „estetică a obiectelor" (*Obiekt-ästhetik*), ea îşi trage seva fenomenologică şi din studiile husserliene cu caracter estetic mai restrîns ale unor cercetători ca Helmar Frank, Abraham Moles, Felix von Cube şi Rul Gunzenhäuser, care fac primii încercarea de a aplica teoriile fenomenologice în cercetarea aspectelor estetice ale realităţii obiectuale fizice.

Continuînd observaţiile acestora în lumina teoriilor husserliene, Bense acordă esteticii sale funcţia de transformator al artei în logos, un logos pe care numai cuvîntul îl poate exprima. Conceptul de estetică se va referi deci, în accepţia lui Bense, la frumosul luat ca obiect de studiu, la judecata estetică şi la modalităţile de existenţă ale frumosului.

Frumosul ca obiect presupune neapărat realitatea unei opere de artă, dar nu numai atît. Pentru ca arta să fie percepută e nevoie ca asupra obiectului purtător de frumos să se emită şi o judecată de valoare corespunzătoare care să vizeze şi existenţa sa. Cu aceasta ne întoarcem însă de unde am plecat, pentru că teoria despre frumosul în sine la Bense este un fapt ulterior explicaţiei termenilor premiză. Revenind, aşadar, la teoria esenţei frumosului sau chiar, ca să ne exprimăm în termeni şi mai exacţi, a fiinţei sale, trebuie să spunem că aceasta e concepută şi exprimată într-o formulă extrem de lapidară: „*Ästhetisches Sein ist Mitrealessein*, adică fiinţa esteticului este o fiinţă co-reală sau paralelă cu realitatea, dacă nu chiar meta-reală. Există un paralelism între realitatea frumosului şi cea a realului existent propriu-zis, care, atunci cînd se interferează, generează obiectul estetic.

Acest obiect este un obiect real căruia însă ca structură i se aplică o formulă matematică ideală de existenţă. Frumosul bensian va avea deci o realitate concretă (aceea a obiectului pe care-l reprezintă) şi o ordonare matematico-ideală a structurii acestei realităţi.

[1] Op. cit., p. 10.

Conceptul de *Mitrealität* tocmai în acest paralelism structură-fenomen își află expresia sa cea mai adecvată, iar baza materialistă a interpretării sale teoretice nu se găsește cu nimic alterată de matematizarea structurii.

Spre deosebire de Heidegger sau de Hartmann, cei doi mari esteticieni contemporani care consideră frumosul ca fiind ceva inanalizabil în esențialitatea sa, iată-l pe Bense venind cu o teorie nu numai impusă, ci și susținută cu o rigurozitate matematic demonstrată.

Pentru Bense, ca cercetător al frumosului, realitatea estetică, paralel cu cea fizică, dă posibilitatea ființei să se manifeste, și deci ambele realități de existență, indisolubil legate împreună, ale ființei. În acest sens, estetica devine pentru om o modalitate de analiză a ființei ale cărei rezultate sînt operele de artă (*Die Ästhetik ist im wahren Sinne des Worts eine Analysis des Seins, deren Ergebnis die Kunstwerke sind* [1]).

Interesant însă la Bense este faptul că tehnica cu toate că în concepția sa înseamnă, ca și la M. Heidegger, dezvăluire a unor structuri obiectuale revelînd esențe structurale, ea nu alterează ființa obiectului, ci, dimpotrivă, îi asigură acestuia păstrarea într-o expresie indestructibilă logico-matematică. În această premisă pe care o stabilește și de la care pleacă el, substratul este leibnizian. De fapt el și spune că ia drept capitală afirmația acestuia: *Eine durch menschliche Kunst verfertigte Maschine ist nämlich nicht in jedem ihrer Teile Maschine*. (O mașină realizată prin artă nu este mașină luată parțial). Cu alte cuvinte, amprenta artei modifică esențialitatea tehnicului ca realizare, în timp ce tehnica la rîndul ei mediază expresia esențialității, făcînd-o mai inteligibilă. De aici o seamă de consecințe, printre care necesitatea unei estetici chiar în industrializarea cea mai seacă și mai lipsită de atari intenționalități.

Spectaculoasă este însă la Bense teoria modalităților ființei esteticului. Schemele geometrico-matematice reduc complexitatea structurală la formule lapidare. În stabilirea lor, Bense pornește de la teoria modalităților hartmanniene

[1] Max Bense, *op. cit.*, p. 27.

exprimate cu ajutorul logicii formale şi al algebrei lingvistice a lui Boole. Trei sînt componentele calculului model pe care-l explică mai bine Oskar Becker în *Untersuchungen über den Modalkalkül*. Prima este necesitatea (*Notwendigkeit* — N) a doua este realitatea (*Wirklichkeit* — W) şi a treia posibilitatea (*Möglichkeit* — M) cu corelatele lor. Conecesitatea (*Konezessität* — Cn), coposibilitatea (*Kompossibilität* — Cp.). Schema relaţiei dată de Bense, potrivit explicaţiilor anterioare, ar fi aceasta :

N, Cn, W, Cp, M/M' Cp', W', Cn', N'

în care partea a doua, adică literele notate M', Cp' etc. ar exprima corelatele estetice sau corealitatea artistică a lumii obiectuale. Mai simplu exprimat, fiecărei realităţi îi corespunde o corealitate :

W — Cw

(*Wirklichkeit — Mitwirklichkeit*)

Dispersat în trei categorii, potrivit corelatelor implicate, frumosul la Bense se împarte aşadar în : *frumos artistic, tehnic* şi *natural*. Expresia matematico-simbolică în terminologia germană, explicată mai sus, ar fi următoarea :

— Pentru frumosul artistic (*Kunstschöne* — *Ks* = = (W + Cw — N'). M

— Pentru frumosul tehnic (*Technikschöne* — Ts = = (W + Cw — N). M

— Pentru frumosul natural (*Naturschöne* — Ns = = W + Cw)

Deci, relaţia structurală cea mai complexă o au frumosul artistic şi cel tehnic, care se deosebesc doar prin atîta că cel tehnic, în locul corelatului conecesitate (*Konezessität* — N') poartă în relaţia sa simpla necesitate clasică N neprelucrată de mîna artistului.

Exprimînd astfel structurile esenţei feluritelor categorii de frumos, Bense trece la judecata estetică, act care comportă două părţi : partea întîi privind geneza operei de artă şi partea a doua, teoretizarea esteticului. Partea întîi

implică modalitățile perceptive ale frumosului, iar cea de-a doua, judecata sau raționamentul propriu-zis, în care frumosul se definește ca un corelat avînd una din structurile expuse anterior.

Pentru a exprima substanța frumosului, Bense își dezvoltă teoria factorilor pe care-i consideră ca fiind principiile pe care se fundamentează esteticul. Și acestea sînt două, mimesisul și anamnesisul.

Mimesisul, implicînd aducerea aminte a unei lumi ideale, ne trimite la estetica aristotelică, anamnesisul, la o estetică contemplativă, platonică sau nominativă.

În stadiul de creator, pentru că esteticul raportat la existența individuală a omului este considerat de Bense ca stadiu, presupune din partea acestuia potențele unor corelări de factura celor exprimate în relația care exprimă frumosul artistic și cel tehnic.

Conștiința estetică, cel mai important factor chiar și în estetica hegeliană și în cea marxistă, și lucrul spre care trebuie să tindă nu numai criticul sau esteticianul, ci însuși creatorul, potrivit recomandării acestora, este concepută de Bense ca fiind o totalitate de fluxuri intenționale, adică fluxuri ale eului îndreptat spre o armonizare logico-matematică a existenței cu practica productivă. Cu alte cuvinte, este trăirea clară a necesității armoniei și unității structurale a lucrurilor, care se impune și la el cu imperiozitate.

O fundamentare de acest gen a unei estetici presupune însă din partea autorului o puternică conștiință analitică a datului faptic și o mare capacitate organizatorică a structurilor algebrice demonstrate.

Consecințele practice însă ale unei atari estetici implică corelări importante cu toate domeniile activității omenești și cu tot ce obiectul poate implica drept *corealitate (Mitwirklichkeit)*: fizica, statistica, logica, civilizația, tehnica, informația, configurația, comunicarea și mecanica.

Cum însă e și cea mai nouă dintre esteticile contemporane, ea pare și cea mai complicată, atît prin teoriile despre esența și modalitățile de exprimare a frumosului, cît și prin

partea privind conştiinţa receptivă, mecanismul formării judecăţii estetice, şi aplicabilitatea pe care o implică o teorie a paralelismului în care fizicul îşi impune primatul, motiv însă care ne determină să o cunoaştem cît mai bine, ea în fond reprezentînd unele dintre cele mai îndrăzneţe proiecte ştiinţifice contemporane din care o concepţie estetică funcţională să poată extrage sîmburele sau intenţia pozitivă: mimesisul şi anamnesisul.

Mimesisul, implicînd aducerea aminte a unei lumi ideale, ne trimite la estetica aristotelică, anamnesisul, la o estetică contemplativă, platonică sau nominativă.

În stadiul de creator, pentru că esteticul raportat la existenţa individuală a omului este considerat de Bense ca stadiu, presupune din partea acestuia potenţele unor corelări de factura celor exprimate în relaţia care exprimă frumosul artistic şi cel tehnic.

Conştiinţa estetică, cel mai important factor chiar şi în estetica hegeliană şi în cea marxistă, şi lucrul spre care trebuie să tindă nu numai criticul sau esteticianul, ci însuşi creatorul, potrivit recomandării acestora, este concepută de Bense ca fiind o totalitate de fluxuri intenţionale, adică fluxuri ale eului îndreptat spre o armonizare logico-matematică a existenţei cu practica productivă. Cu alte cuvinte, este trăirea clară a necesităţii armoniei şi unităţii structurale a lucrurilor, care se impune şi la el cu imperiozitate.

O fundamentare de acest gen a unei estetici presupune însă din partea autorului o puternică conştiinţă analitică a datului faptic şi o mare capacitate organizatorică a structurilor algebrice demonstrate.

Consecinţele practice însă ale unei atari estetici implică corelări importante cu toate domeniile activităţii omeneşti şi cu tot ce obiectul poate implica drept corealitate (*Mitwirklichkeit*) : fizica, statistica, logica, civilizaţia, tehnica, informaţia, configuraţia, comunicarea şi mecanica.

Cum însă e şi cea mai nouă dintre esteticile contemporane, ea pare şi cea mai complicată, atît prin teoriile despre esenţa şi modalităţile de exprimare a frumosului, cît şi prin

După examinarea esteticilor sau în unele cazuri numai a teoriilor estetice fundamentale care au creat curentele de acest gen de mai tîrziu, examinare pe care am făcut-o mai mult urmărind principiile ordonatoare ale sistemelor decît detaliile analitice ale structurilor lor, se mai impune, pentru completarea studiului nostru, să încercăm o ultimă sintetizare, într-o viziune de ansamblu, a tuturor considerațiilor critice făcute în cursul expunerii pe marginea celor examinate, precum și a tuturor teoriilor estetice contemporane de care nu ne-am ocupat în mod special, dar pe care totuși nu le putem trece cu vederea fiind strîns legate de cele dezbătute de noi.

Estetica este domeniul de care n-a putut face abstracție nici un mare gînditor, începînd cu Platon și sfîrșind cu cei din zilele noastre.

În toate esteticile sau la toți gînditorii, preocupările fundamentale de acest gen au fost cele ridicate de problema *esenței esteticului*, a *modului său de a fi conceput* sau de a exista în conștiința creatorului și de *receptarea* lui de către spectator.

Dependente de acestea au apărut apoi, cu timpul, pe măsura aprofundării esenței frumosului și a receptării lui:

A *Problemele preliminare* ale artei legate de *definirea frumosului natural și a celui artistic*; de *metodă* (metafizică, empirică, normativă, dialectică, descriptivă și fenomenologică) și de *teoria valorilor* estetice.

B. Problemele legate de *esența* obiectului de artă.

C. Problemele *creației* artistice.

D. Problemele *receptării* operei de artă.

Toată această diversitate problematică în fond se poate însă reduce la două mari categorii de preocupări, în prima intrînd teoriile legate în general de *natura artei și a obiectului estetic* (știința generală a artei sau acea faimoasă *Kunst-*

wissenschaft a esteticienilor germani), iar în cea de a doua, cele legate de *analiza trăirii sau a experienţei estetice,* incluzînd analiza fenomenelor contemplaţiei, ale plăcerii estetice şi ale aprecierii valorice.

În epoca modernă, adică a desfăşurării marilor sisteme de gîndire, începînd cu secolul trecut şi pînă azi, toţi esteticienii, fie ei de factură neokantiană sau bergsoniană, materialişti sau idealişti, freudieni sau fenomenologi, existenţialişti sau pragmatişti, marxişti, semantici sau bensieni, întemeietori de sisteme filosofice sau nu, se pot încadra în aceste două mari direcţii, după cum au pus accentul sau pe problemele legate de *natura obiectului estetic* sau pe cele referitoare la *receptarea artei.*

*

*

Predominante în estetică au fost mai întîi teoriile legate de psihologia creaţiei, întrucît, începînd cu Immanuel Kant, primul mare gînditor care a avut preocupări sistematice de estetică, accentul s-a pus pe subiectul creator de frumos mai mult decît pe obiectul estetic.

În epoca noastră, cel care deschide discuţia pe această temă este Benedetto Croce. După părerile sale, expuse mai ales în *Estetica,* arta este intuiţie pură, reprezentînd un stadiu preconceptual al gîndirii, identitate din care reiese că arta nu este un fapt material, ci expresie, intuiţia pură şi expresia fiind indisolubil legate, iar a intui fiind totuna cu a exprima. Şi dintr-o dată, iată accentul pus cu desăvîrşire pe factorul subiectiv.

Împotriva lui Croce se ridică Volkelt şi Dessoir, deşi fiecare de pe poziţii deosebite (Volkelt de pe poziţii psihologiste, Dessoir de pe poziţii obiectiviste), ambii acuzîndu-l de obscuritate în concepţie şi de ambiguitate.

În cadrul aceleiaşi orientări subiectiviste, hedoniştii (G. Santayana, M. Guyot, Allen şi J. Sally) vin şi ei cu ideea că singura trăsătură caracteristică a frumosului e *plă-*

După examinarea esteticilor sau în unele cazuri numai a teoriilor estetice fundamentale care au creat curentele de acest gen de mai tîrziu, examinare pe care am făcut-o mai mult urmărind principiile ordonatoare ale sistemelor decît detaliile analitice ale structurilor lor, se mai impune, pentru completarea studiului nostru, să încercam o ultimă sintetizare, într-o viziune de ansamblu, a tuturor consideraţiilor critice făcute în cursul expunerii pe marginea celor examinate, precum şi a tuturor teoriilor estetice contemporane de care nu ne-am ocupat în mod special, dar pe care totuşi nu le putem trece cu vederea fiind strîns legate de cele dezbătute de noi.

Estetica este domeniul de care n-a putut face abstracţie nici un mare gînditor, începînd cu Platon şi sfîrşind cu cei din zilele noastre.

În toate esteticile sau la toţi gînditorii, preocupările fundamentale de acest gen au fost cele ridicate de problema *esenţei esteticului*, a *modului său de a fi conceput* sau de a exista în conştiinţa creatorului şi de *receptarea* lui de către spectator.

Dependente de acestea au apărut apoi, cu timpul, pe măsura aprofundării esenţei frumosului şi a receptării lui: A *Problemele preliminare* ale artei legate de *definirea frumosului natural şi a celui artistic*; de *metodă* (metafizică, empirică, normativă, dialectică, descriptivă şi fenomenologică) şi de *teoria valorilor* estetice.

B. Problemele legate de *esenţa* obiectului de artă.

C. Problemele *creaţiei* artistice.

D. Problemele *receptării* operei de artă.

Toată această diversitate problematică în fond se poate însă reduce la două mari categorii de preocupări, în prima intrînd teoriile legate în general de *natura artei şi a obiectului estetic* (ştiinţa generală a artei sau acea faimoasă *Kunst-*

iecţie a acestuia — ea va ţine tot de domeniul subiectivităţii.[1]

J. Volkelt îi recunoaşte valorii estetice un caracter absolut, deşi prin această afirmaţie intră în contradicţie cu propriul său psihologism, după care orice valoare este corelată funcţional unei conştiinţe evaluative.[2] Şi totuşi, absolutul valorii estetice este posibil la el în măsura în care, recurgînd la kantianism, face din ea categorie apriorică. De unde şi concluzia imposibilităţii stabilirii teoriei valorilor în afara unui sistem filosofic.

După Volkelt, aşadar, esteticianul va trebui să-şi formuleze mai întîi, în baza apriorismului, normele estetice de judecată, pe care numai apoi să le aplice frumosului, realizat intropatetic. Or, această formulare, deşi se face aparent detaşat de subiect, ţine în fond tot de natura sa intimă.

Similare teoriei *Einfühlung*-ului (creată de R. Vischer, J. Volkelt şi Th. Lipps, şi caracterizată prin acea cufundare simpatetică a subiectului în obiect), în Franţa de acum patru decenii apar teoriile despre artă ale lui V. Basch, primul susţinător al *Einfühlung*-ului în această ţară. Kantian prin formaţie, nu putea fi altfel nici în estetică, unde, pentru el, conţinuturile obiective artistice nu sînt altceva decît conţinuturi subiective transmise ca atare obiectului artistic în procesul de creaţie, şi care apoi se recepteaza tot în funcţie de subiectivismul contemplatorului. În climat francez, V. Basch este aşadar pionierul subiectivismului estetic, atît de complicat ulterior de către contemporani.

Existenţialismul heideggerian de asemeni, oricît de diferit ar fi de neokantianismul teoreticienilor *Einfühlung*-ului, prin aşa-numitul *Erlebnis* estetic prin care se ajunge la dezvăluirea existenţei în sine (*aletheia*), nu face altceva decît să se apropie de ideea că esteticul nu se realizează în procesul de creaţie decît prin cufundarea sau mai bine zis identificarea în acel moment a subiectului cu obiectul; atîta timp cît acest dualism nu dispare nu se poate vorbi de nici un moment estetic.

[1] Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 1914, p. 2.
[2] J. Volkelt, *System der Ästhetik*, vol. III, 1914, p. 571.

cerea receptorului. Reducţia aceasta e una dintre cele mai simpliste, deşi e abil susţinută cu argumente bazate mai mult pe bunul-simţ decît pe un anume sistem de gîndire.

Adusă ca un complement parcă hedonismului apare apoi teoria psihanalitică a artei, iniţiată de S. Freud, Baudouin şi O. Rank. Arta nu e nimic altceva, în concepţia acestora, decît sublimare a instinctului sexual, iar delectarea o satisfacţie de acelaşi tip.

Fiind vorba de estetici total deficitare, mai ales în ceea ce priveşte teoria valorilor, s-a simţit acut nevoia completării lor. Th. Fechner introduce în vederea acestui scop în estetică metoda empirică, în care, în opoziţie cu metafizica, porneşte de la particular spre general. Formulînd cele unsprezece legi ale pragului estetic, el face din acestea adevărate condiţii valorice în aprecierea operei de artă.

Principiul e desfiinţabil, cu obiecţia că pentru a stabili cum trebuie să fie frumosul, trebuie să ştim mai întîi ce este el. Pentru a remedia impasul legat de teoria valorilor s-a recurs din nou la filosofie (în prima perioadă, la neokantianism sau hegelianism, apoi la fenomenologie). R. Vischer, Volkelt şi Th. Lipps creează teoria intropatiei (*Einfühlung*), pe care cel mai bine (de altfel şi primul) o descrie R. Vischer, accentuînd prin ea orientarea neokantiană a artei. Este prima mare încercare de a face să dispară în acest domeniu opoziţia subiect-obiect. Punctul de plecare îl constituie observaţia că plăcerea sau neplăcerea pe care le încercăm atunci cînd receptăm anumite aspecte ale operei de artă provin din faptul că ele sînt în concordanţă sau discordanţă cu un anumit fel al nostru de a fi sau judeca, după care Vischer conchide că iubim un lucru pentru că proiectăm asupra lui ceea ce iubim sau acceptăm în noi înşine (*Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem,* 1927, p. 11).

Pentru Th. Lipps, cel mai important capitol explicat în lumina intropatiei este acela privind judecata de valoare. Aceasta, deşi depinde direct de obiectul estetic, a cărui formă materială la rîndu-i e simbolul care în ultimă instanţă aparţine de fapt subiectului — obiectul existînd doar ca o pro-

La fel stau lucrurile și cu K. Jaspers, pentru care arta nu e altceva decît mijlocul de a descifra prin intermediul trăirii, în acele *Existenzerhellungen*, hieroglifele existenței, descifrare eminamente intuitivă și nu rațională.[1]

Mister revelat pe calea intuiției intelectuale e arta și pentru Jacques Maritain[2] și pentru Henri Brémond. Acesta din urmă întocmai ca și Heidegger, atribuind poeziei — înțeleasă ca rugăciune, deci ca instrument de sondare metafizică — rolul de dezvăluitoare a celei mai adînci cute ale ființei.

Mai aproape de o apreciere obiectivă este J.-P. Sartre, în sensul că artei, în concepția sa, îi revine rolul de a semnifica și nu de a exprima ceva în sine, din acest punct de vedere servind și ea ca un excelent mijloc de cunoaștere.

Pretinzînd și artistului creator de frumos și contemplatorului o integrare în obiectul estetic pentru ca atît creația cît și emoția estetică să poată avea loc, John Dewey, oricît de pragmatică i-ar fi de altfel filosofia (*Philosophy of Art* — 1929), se situează și el tot sub auspiciile intropatiei.

Dar dacă am trecut în revistă pe susținătorii marcanți ai *Einfühlung*-ului, nu-i putem neglija nici pe cei din tabăra adversă, cu atît mai mult cu cît suprimarea dualismului subiect-obiect în cîmpul estetic se poate tot atît de bine petrece nu numai în favoarea subiectului, ci și în favoarea obiectului.

Primul atac împotriva *Einfühlung*-ului îl dă Emil Utitz, cînd proclamă necesitatea despărțirii științei artei (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1920) de estetică, pentru a se putea ocupa în mod special de cercetarea factorilor constitutivi ai operei de artă (materia obiectului artistic, atitudinea creatorului, modul de reprezentare a frumosului, valoarea estetică și limbajul artistic). Și astfel începe în estetică reacția puternică împotriva subiectivismului, E. Utitz împreună cu Max Dessoir făcînd trecerea spre esteticile obiectuale (fenomenologice și structurale).

[1] Karl Jaspers, *Philosophie*, 1948.
[2] Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, 1937.

Ca şi Utitz, M. Dessoir, deşi se situase la început alături de Volkelt împotriva lui Croce, susţine cu tărie necesitatea cercetării formale a operei de artă, — făcînd şi el deosebirea dintre estetica, menită să se ocupe cu frumosul în general, şi ştiinţa artei, care urmează să studieze caracterul obiectiv al artei — pentru a putea fi evitate erorile subiectivismului intropatetic (acele iluzii simpatetice apărute în receptarea şi crearea frumosului datorită, după părerea lui, limbajului care antropomorfizează obiectul creînd false analogii) [1].

În ceea ce priveşte modul de a vedea al artistului, Konrad Fiedler are aceeaşi opinie ca şi M. Dessoir, pentru el obiectul de artă fiind o realitate anume construită de artist după anumite forme pentru a fi percepută estetic. Structurile sînt deci imanente obiectului şi nu subiectului.

Aceeaşi idee se degajă şi din opera lui R. Bayer (*Histoire de l'Esthétique*, Paris, 1961), care susţine că percepţia artistică e o percepţie de forme după care s-a creat sau se creează obiectul de artă.

Cu E. Souriau, în cadrul obiectivismului apare formalismul estetic, în care se vor încadra H. Focillon, H. Wölfflin, L. Ventura, Bernard Berenson şi Clive Bell, el, Souriau, susţinînd că arta ar fi activitate instauratoare de realităţi obiectuale cu finalităţi ontologice, menite să conducă fiinţa spre o existenţă completă, singulară şi concretă. [2]

Adecvat acestei realităţi obiectuale estetice, formalismul ar include studierea modurilor de existenţă ale operei de artă (fizic sau material, fenomenal sau al aparenţei sensibile, real sau omagistico-real şi transcendental sau misterios).

Referindu-ne în special la chestiunile de stil, H. Focillon îi conferă acestuia primatul în cadrul categoriilor operei de artă, stilul desfăşurîndu-se în limitele unei vieţi proprii după legi interne specifice fiecărui domeniu artistic. Cu aceasta,

[1] Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906, cap. I, p. 10.
[2] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1920.

formalismul deplasează accentul de pe chestiunile de structură a obiectului pe cele de expresie.

Căutînd să descopere legile interne de desfăşurare ale esteticului, Wölfflin stabileşte categoriile estetice ale modului artistic de a vedea lumea, acele *Bildungsformen*[1] după care evoluează în special artele plastice (liniar-pictural, orizontal-profunzime, deschis-închis, unicitate-multiplicitate şi clar-obscur) şi care nu sînt altceva decît coordonatele unui formalism autarhic în acest domeniu al frumosului.

La aceste considerente mai pot fi adăugate atît opiniile lui B. Berenson, după care, în momentul contemplaţiei, receptorul sau creatorul se integrează în opera de artă, pe care însă o percepe detaşat de sine sub auspiciile formei şi ale culorii[2], cît şi ideea de *formă semnificantă* a lui Clive Bell, factor decisiv şi supraordonator în studiile de istoria artei ale lui Elie Faure, René Huyghe şi Marcel Brion, semnificaţia artistică a formei plastice fiind dată în concepţia respectivă de simplul raport dintre linii, culori şi spaţii.

Între cele două direcţii antagonice, una cultivînd intropatia, iar cealaltă obiectivismul structurilor estetice, estetica fenomenologică apare ca o încercare, după cum de altfel şi M. Geiger spune, de a împăca cele două tendinţe într-o viziune unitară despre frumos, în care să nu fie neglijate nici opera de artă în sine şi nici partea subiectivă a creaţiei şi receptării ei.

Prima lucrare mare de acest fel, concepută pe baza aplicării metodei fenomenologice în estetică, am văzut, a fost cea a lui M. Geiger. El trasează principiile fenomenologice ale gustului, face distincţia între estetica valorilor obiective ale operei de artă (*Wertästhetik*) şi estetica subiectivă (*Wirkungsästhetik*), atribuind totodată şi *intuiţiei eidetice* funcţia de a descoperi şi stabili valorile frumosului. Cu alte cuvinte, Geiger jalonează estetica cu pilonii fenomenologiei husserliene.

[1] H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.
[2] B. Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris 1953.

Aplicarea metodei fenomenologice în mod special în studiul de estetică literară o face R. Ingarden, la care cea mai importantă idee e aceea de structură a textului. Indicațiile sale, privind lectura textelor, deschid drumul cercetărilor ulterioare ale lui U. Eco şi R. Barthes.

În viziunea lui Ingarden, obiectul reprezentat capătă caracter estetic numai prin transfigurările imaginare pe care le realizează subiectul asupra lui. Acestea şi numai acestea îi pot da o semnificaţie. Prin sistemul său de semnificaţii, opera devine obiect intenţional, pe care apoi subiectul receptor îl acceptă ca valoare estetică în funcţie de reacţia sa emoţională în momentul trăirii operei, sau, mai exact, atunci cînd se realizează *răspunsul său apreciativ*.

Cu aceasta, subiectivismul se afirmă în estetică mai mult decît ar fi dorit M. Geiger. Lucrurile trebuiau reechilibrate, şi iată că Nicolai Hartmann — de a cărui estetică ne-am ocupat mai detailat — examinînd structura obiectului estetic şi descoperindu-i o dublă stratificare: un *Vordergrund* (percepţii sensibile) şi un *Hintergrund* (semnificaţii spirituale), şi stabilind un dublu tip de percepţie: *estetică* şi *cognitivă* — prima vizînd semnificaţiile obiectului, iar cea de-a doua caracterul ontic al realităţii — fundamentează, în contextul fenomenologic, *imanentul obiectului estetic*, făcînd ca acesta să-şi ajungă sieşi, să aibă un scop în sine, fără a mai trimite la altceva, realitatea estetică legitimîndu-se şi instituindu-se ca atare cu aceleaşi drepturi în faţa subiectului ca şi cea anestetică.

Omologul lui N. Hartmann în Italia (deşi nu chiar de aceeaşi talie, estetica acestuia neavînd în spate sistemul filosofic hartmannian) este Guido Morpurgo Tagliabue, pentru care arta e şi stare intenţională dar şi acţiune, gest şi semnificaţie. Aceeaşi disecţie fenomenologică a operei îl face şi pe el să descopere aici diferite straturi şi aspecte, dintre care cele mai importante sînt cel estetic şi cel poetic, primul perceput senzorial, iar celălalt emotiv. Ciudat la el e însă faptul că deşi pînă la un punct vădeşte o deosebită atenţie

față de structura obiectului artistic, acesta nu este recunoscut ca atare decît în măsura în care are capacitatea poetică de a se prelungi în visare. Și într-adevăr, nu există estetică mai favorabilă visării și fantasticului decît cea a lui Tagliabue. [1]

Ecourile fenomenologiei au răsunat și în America. În estetica lui Stephen Pepper (*Aesthetic Anality*, New York, 1937) este dezbătută, în urma abordării fenomenologice a operei de artă, tot problema structurii operei, pe care el o vede ordonată în funcție de 1. *obiectul de control* (substratul material), 2. *obiectul percepției* (stratul perceptiv senzorial) și 3. *obiectul critic* (stratul valorilor configurative). Aceste valori nu se realizează însă decît în măsura în care pot integra și straturile subiacente.

Francezului Mikel Dufrenne, estetica fenomenologică îi datorează fundamentarea obiectului estetic ca un *en-soi-pour-nous*, deci ca un *în-sine* existînd pentru subiect, o fundamentare așadar *în-sinea* altuia, și stabilirea unor condiții generale comune artelor (condiția prezenței sensibile, a prezenței subiective și a expresivității). Deși fundată pe „fenomenologia" experienței estetice, lucrarea nu se ridică însă la înălțimea unei științe a artei spre care de altfel tinde din răsputeri.

Desprins din fenomenologie și bazat pe o analiză semantică și structurală, pe teoria informației și pe cibernetică, Max Bense apare în cîmpul esteticii cu cea mai spectaculoasă analiză tehnico-matematică a frumosului, care nu numai că impune, ci chiar sperie prin mecanismul ei lipsit aproape de orice urmă de viață.

O estetică de o agresivitate fără seamăn, mai ales la adresa filosofiei, pe care o disprețuiește considerînd-o născută din echivocul limbajului, este cea a lui I. A. Richards și Ogden (*The Meaning of Meaning*). Opera de artă este fundamentată de acești gînditori exclusiv în sine, independentă de orice experiență trăită și avînd o funcție exclusiv contextuală.

[1] G. M. Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951, p. 30.

Născută tot din fenomenologie, sau, mai exact, din esteticile obiectiviste, semantica vine în domeniul frumosului cu teorii care caută să reducă opera de artă la un discurs cu caracter sintactic, discurs care poate căpăta valoare numai conţinînd semne care să trimită la obiecte reale, frumosul pierzîndu-şi prin aceasta total valoarea în sine.[1]

Teoriile estetice ale Suzanei Langer şi ale lui C. B. Heyl nu fac nici ele altceva decît să dezvolte doctrina simbolurilor, fără ca autorii lor să-şi dea seama cît de tributari sînt lui E. Cassirer autorul „filosofiei formelor simbolice".

În cadrul structuralismului generat de R. Ingarden, nu poate fi trecut cu vederea R. Barthes, teoreticianul pertinenţei estetice, adică al principiului operativ iniţial, în funcţie de care trebuie orientate toate celelalte, şi al funcţionalismului sistemelor de semnificaţii. Întreaga sa viziune estetică aduce cu un organism perfect funcţional, însă total lipsit de viaţă. Asociat cu cibernetica operaţională, cu teoria informaţiei a lui A. Moles şi cu estetica generativă bensiană, structuralismul poate într-adevăr duce la crearea unui frumos apocaliptic pe care nimeni să nu-l mai poată percepe decît dintr-o probabilă perspectivă apocatastazică.

Curios însă e faptul că în lumina ultimelor teorii estetice mai ales, perspectiva întrevăzută de Hegel în ceea ce priveşte soarta artei — căreia i se prevestea înfrîngerea în faţa filosofiei — se răstoarnă, întrevăzîndu-i-se de data aceasta filosofiei îngenuncherea, dacă nu chiar capitularea în faţa artei. Richards şi Ogden au şi dat de mult semnalul, Heidegger i-a semnat necrologul, iar M. Bense chiar o înmormîntează. Într-un anume fel îşi merită soarta, dacă, emancipată, n-a ştiut să-şi strunească odraslele legitime şi nelegitime, născute din contactul cu ştiinţele pozitive.

Revenind însă la spectacolul mai mult sau mai puţin „estetic" pe care ni-l oferă diversele estetici pornite să descopere esenţa frumosului şi specificul artei, putem spune că, privit în toată amploarea, ne dă impresia unui cîmp de bătălie pe care se confruntă *vizualismul* şi *intropatia*, *este-*

[1] Ch. Morris, Science, *Art and Technology*, New York, 1939.

tica şi *ştiinţa artei, formalismul* şi *teoriile despre conţinut.* În această situaţie, o viziune de sinteză, în care esteticul să-şi regăsească locul cuvenit, o viziune cu adevărat ştiinţifică, fundamentată pe criterii în stare să surprindă şi esenţa şi semnificaţiile cognoscibile ale frumosului, o oferă numai estetica funcţională. În ea, studierea fenomenelor de frumos se articulează într-o concepţie unitară, realmente pozitivă, singura susceptibilă să ducă la extinderea cunoaşterii şi a posibilităţilor de acţiune creatoare, transformatoare, ale omului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ALAIN E. : *Préliminaire à l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1939.

BACHELARD G. : *Poétique de lespace*, Paris, P.U.F.

BALOTA N. : *Euphorion*, E.P.L., Bucureşti, 1969.

BARTHEL E. : *Ästhetik*, Leipzig, 1928.

BARTHES R. : *Le degré zéro de l'écriture*, ed. du Seuil, Paris, 1952.

BASCH V. : *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1927.

BAYER R. : *Histoire de l'esthétique*, Paris, 1961.

BENSE M. : *Aesthetica : Metaphysische Beobachtungen am Schönen*, Stuttgart, 1954 ; *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Hamburg, 1969.

BERENSON B. : *Esthétique et histoire des arts visuels*, Paris, 1953.

BESENBRUCH W. : *Dialektik und Aesthetik*, Berlin, 1958.

BLAGA L. : *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1944.

BRENTANO FR. : *Grundzüge der Ästhetik*, Berna, 1959.

BRÉMOND H. : *Prière et poésie*, Paris, 1926.

BERGSON H. : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1929.

CROCE B. : *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1908.

COLLINGWOOD : *The Principles of Art*, Oxford, 1955.

DEWEY J. : *The Philosophy of Art*, 1929.

DESSOIR M. : *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1923.

DUFRENNE M. : *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.

ECO U. : *Opera deschisă*, E.L.U., Bucureşti, 1969.

ERHARD J. : *Einführung in die Ästhetik*, Leipzig, 1963.

GAYA N. : *El arte en su intimidad*, Madrid, 1957.

GEIGER M. : *Zugänge zur Ästhetik*, Berlin, 1928 ; *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, Halle, 1913.

GUYAU J. : *L'esthétique contemporaine*, Paris, 1929.

HAMANN R. : *Ästhetik*, Leipzig, 1919.

HARTMANN N. : *Ästhetik*, Berlin, 1966.

HEIDEGGER M.: *Die Technik und die Kehre*, Berlin, 1954; *Der Ursprung des Kunstwerks*, în vol. *Holzwege*, 1935.
HEGEL G. W. FR.: *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, 1966.
HUSSERL E.: *Logische Untersuchungen*, Halle, 1901; *Ideen*, 1911.
INGARDEN R.: *Untersuchung zur Ontologie der Kunst*, 1928; *Das literarische Kunstwerk*, 1931.
JASPERS K.: *Von der Wahrheit (Philosophie)*, Leipzig, 1948.
LALO CH.: *Les grandes évasions esthétiques*, Paris, 1947.
LIPPS TH.: *Grundlegung der Ästhetik*, Berlin, 1920.
LUKÁCS G.: *Die Eigenart des Ästhetischen.*
MARITAIN J.: *Art et scolastique*, Paris, 1937; *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, Paris, 1966.
MOLES A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*, trad. fr., Paris, 1958.
MORRIS CH.: *Science, Art and Technology*, New York, 1939.
ORTEGA Y GASSET: *La desumanización del arte*, Madrid.
PEPPER ST.: *Aesthetic Anality*, New York, 1923.
RUSU L.: *Essai sur la création artistique*, Paris, 1935.
SARTRE J.-P.: *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, 1965; *L'imaginaire*, Paris, 1966.
SOURIAU M.: *La correspondance des arts*, Paris, 1947.
TAGLIABUE M.: *L'esthétique contemporaine*, Milan, 1960.
UTITZ E.: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914.
VOLKELT J.: *System der Ästhetik*, Berlin, 1914.
VIANU T.: *Estetica*, Bucureşti, 1968.
WELLEK R.: *A History of Modern Criticism*, Londra, 1966.
WÖLFFLIN H.: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.

CUPRINS

Lector :
IRINA RUNCAN
Tehnoredactor :
VICTOR MAŞEK

Coli de tipar : 7,50 Comanda nr. 1/85

Arta, devenind pandantul tehnicii, rămîne unul dintre cele mai eficiente mijloace de a pătrunde lucrurile şi fenomenele pînă la esenţele lor fără a le altera structurile, impunîndu-şi-le pe ale sale, aşa cum face tehnica.

MARCEL PETRIŞOR

MARCEL PETRIŞOR (născut în 1930), absolvent al Facultăţii de litere şi filosofie din Bucureşti, a desfăşurat în ultimii zece ani o activitate intensă eseistică, atît de ordin filosofic cît şi literar în publicistica noastră şi în străinătate, urmărind îndeaproape ideile supraordonatoare ale culturii occidentale şi răsăritene mai ales în ultima jumătate de veac. Preocupat în mod special de probleme de ontologie, etică şi estetică, s-a străduit să înglobeze, în cadrul unor coordonate ştiinţifice, fenomenul cultural românesc, în tradiţiile şi evoluţia sa pe plan universal. Dintre studiile sale — *Tehnica şi problema întoarcerii la M. Heidegger* (1968), *Funcţia epistemologică a esteticului contemporan* (1969), *Grünewald* (1971).

Lei 4,25